

**Die verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie in
die kortverhaaloeuvre van Koos Prinsloo**

Adriana Wilhelmina Scheepers

**Proefskrif aangebied ter vervulling van die
vereistes vir die graad
Ph.D**

**in die
Departement Afrikaans en Nederlands
Universiteit van Kaapstad**

Februarie 1997

Studieleier: Dr C.N. van der Merwe

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Ek verklaar dat die proefskrif wat hierby vir die graad Ph.D aan die Universiteit van Kaapstad ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit of fakulteit ingedien is nie.

Geldelike bystand van die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling vir gedeeltelike koste van hierdie navorsing word met dank erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe gekom is, is my eie en moet nie beskou word as dié van die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling nie.

Bedankings

My hartlike dank gaan aan die volgende persone en instansies wat my behulpsaam was met die voltooiing van hierdie studie:

Dr Chris van der Merwe wat as uiters bekame studieleier opgetree, en my telkens van moedeloosheid gered het.

Mev Erika Terblanche en die personeel van NALN in Bloemfontein vir hul vriendelike hulp en bystand. Ook aan me Bettie Marais van Tafelberg-Uitgewers en mnr Kerneels Breytenbach van Human & Rousseau wat argiefmateriaal aan my beskikbaar gestel het.

Dr Erwin en Alta Coetzee vir hul belangstelling en die beskikbaarstelling van die Karoo Boekhuis waar 'n groot gedeelte van hierdie studie voltooi is.

Daniel Hugo wat ure lank na my geluister - en die finale proeflees gedoen het.

Aan al my kollegas by die Universiteit van Kaapstad, skrywers, uitgewers en vriende van Koos Prinsloo wat goedgegunstelik persoonlike korrespondensie en ander dokumente rakende Prinsloo tot my insae en gebruik gestel het. 'n Besondere woord van dank aan mnr Daan en mev Dora Prinsloo vir hul waardevolle bydrae tot hierdie studie.

Laastens, aan al die "geskryfdes" wat bereid was om met my in gesprek te tree.

INHOUDSOPGAWE

Hoofstuk 1: INLEIDING

1.0 Inleiding	4
1.1 Afbakening van studieterrein	6
1.2 Probleemstelling	6
1.3 Omskrywing van begrippe	10
1.3.1 Die outobiografie	10
1.3.2 Dokumentêre realisme, New Journalism, Faksie	12
1.3.3 Etiëse kwessies rondom Dokumentêre realisme, New Journalism, Faksie	17
1.3.4 Postmodernisme	22
1.3.5 Die wesenskenmerke van die postmodernisme narratiewe teks	32
1.4 Slotopmerkings	35

Hoofstuk 2: *JONKMANSKAS*

2.0 Inleiding	36
2.1 Kritici oor <i>Jonkmanskas</i>	37
2.2 Feit en fiksie: 'n klassifikasiesisteem vir <i>Jonkmanskas</i>	39
2.3 Die verhale met outobiografiese werklikheidsaansprake in <i>Jonkmanskas</i>	40
2.4 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	43
2.4.1 "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis"	43
2.4.2 "In die kake van die dood"	57
2.4.3 "Die jonkmanskas"	69
2.5 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	86
(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:	86
2.5.1 "Skrot"	86
2.5.2. "Die plaas se naam was Jakkalsdraai"	89
2.6 Slotopmerkings	94

Hoofstuk 3: *DIE HEMEL HELP ONS*

3.0 Inleiding	96
3.1 Kritici oor <i>Die hemel help ons</i>	99
3.2 Feit en fiksie: Die uitgebreide klassifikasiesisteem in <i>Die hemel help ons</i>	101
3.3 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	103
3.3.1 "And our fathers that begat us"	103
3.4 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	124
(i) Verhale waarin die sentrale karakter benoem word:	124
3.4.1 "Klara se klokkies"	124

3.4.2 "Die hemel help ons"	130
(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:	137
3.4.3 " 'Grensverhaal' "	137
3.5 Kategorie 4: Buite-dokumentêre gegewens wat 'n naam- en identiteits-ooreenkoms openbaar	145
(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:	146
3.5.1 "Die besoek"	146
3.6 Slotopmerkings	159

Hoofstuk 4: *SLAGPLAAS*

4.0 Inleiding	162
4.1 Kritici oor <i>Slagplaas</i>	166
4.2 Feit en fiksie: Die uitgebreide klassifikasiesisteen in <i>Slagplaas</i>	170
4.3 Die verhale met outobiografiese werklikheidsaansprake in <i>Slagplaas</i>	171
4.3.1 Intertekstuele verbande tussen <i>Slagplaas</i> , en <i>Jonkmanskas</i> en <i>Die hemel help ons</i>	171
4.4 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	174
4.4.1 "Die Affair"	174
4.4.2 "Die wond"	182
4.4.3 "Drome is ook wonde"	192
4.4.4 "Die poort van hemelse vrede"	204
4.4.5 "Huisbesoek"	216
4.4.6 "Belowe jy sal niemand sê nie"	219
4.4.7 "Klaarpraat"	226
4.5 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	235
(i) Verhale waarin die sentrale karakter benoem word:	235
4.5.1 "PCP"	235
4.5.2 "Voor die oorlog"	242
4.5.3 "Slagplaas"	246
(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:	250
4.5.5 "Neil Goedhals (33) is dood"	250
4.5.6 "Nawoord"	256
4.6 Kategorie 4: Buite-dokumentêre gegewens wat 'n naam- en identiteits-ooreenkoms openbaar	266
4.6.1 "Die affaïr"	266
4.6.2 "Nawoord"	266
4.7 Kategorie 5: Nuusberig-verhale	267
4.7.1 "Sy het nie 'n geluid gemaak nie"	267
4.7.2 "Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie"	267
4.8 Slotopmerkings	271

Hoofstuk 5: *WEIFELING*

5.0 Inleiding	274
5.1 Kritici oor <i>Weifeling</i>	277
5.2 Feit en fiksie: die klassifikasiesisteen in <i>Weifeling</i>	282

5.3 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	284
5.3.1 "Die storie van my pa"	284
5.4 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter	289
(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:	289
5.4.1 "A portrait of the artist"	289
5.4.2 "Die jas"	303
5.4.3 "Die storie van my neef"	316
5.5 Slotopmerkings	319
Hoofstuk 6: Slotsom	323
Bylaag 1: Curriculum Vitae van Koos Prinsloo	328
Opsomming	330
Resumé	333
Bibliografie	336

Die verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie in die kortverhaalloeuwe van Koos Prinsloo

Hoofstuk 1

INLEIDING

1.0 Die kortverhaalskrywer Koos Prinsloo word allerweë beskou as een van die belangrikste Afrikaanse skrywers wat in die tagtigerjare gedebuteer het. Hy was 'n dinamiese vernuwer wat binne die bestek van vier kortverhaalbundels, en in 'n relatief kort skrywersloopbaan van net langer as 'n dekade (1982-1993), uitgegroeï het tot die belangrikste eksponent van die postmodernistiese kortverhaal van dié tydperk. Sy werk kan gekoppel word aan verskeie groeipunte in die letterkunde van die tagtiger- en negentigerjare, onder meer die homofiele en die grensliteratuurtemas, en die sametrekking van postmodernisme en postkolonialisme in sy tekste. Dit is egter veral Prinsloo se postmodernistiese gebruikmaking van die dokument en sy hantering van 'n outobiografiese familiegeskiedenis wat nuut en opspraakwekkend was binne die Afrikaanse konteks.

Prinsloo was vanweë sy opsienbare openbare lewe en die provokerende aard van sy verhale, 'n kontroversiële en veelbesproke skrywer. Die publikasie van sy kortverhaalbundels het elke keer gepaard gegaan met sensasionele gebeure wat hewige debatte in die pers, en ontsteltenis by die leserspubliek, tot gevolg gehad het. Twee van sy bundels, sy debuut, *Jonkmanskas* (1982), en derde bundel, *Slagplaas* (1992), is aan die destydse Direktooraat van Publikasies voorgelê, maar dit is beide kere nie as ongewens beskou nie. Vanweë 'n kru uiting in die mond van 'n karakter, wat as beledigend teenoor die destydse Staatpresident gesien is, is die belangrike Rapportprys nie aan Prinsloo toegeken vir sy tweede bundel, *Die hemel help ons* (1987), nie. Kort daarna is die prys ook opgeskort. As gevolg van die herkenbare beskrywing van 'n openbare figuur in twee van Prinsloo se verhale in *Slagplaas* is hy fisiek aangerand, wat weer tot wedersydse regsaksies

met betrekking tot aanranding en laster aanleiding gegee het. Bo en behalwe hierdie opspraakwekkende gebeure was Prinsloo ook bekend vir sy vertroebelde verhoudings met die sogenaamde "establishment"-uitgewers. Sy laaste bundel, *Weifeling* (1993), wat slegs enkele maande voor sy dood verskyn het, het weer eens aanleiding tot ontsteltenis gegee; nie net vanweë die manier waarop verskeie openbare figure uitgebeeld word nie, maar ook omdat dit bekend (en uit sy verhale duidelik) geword het dat hy sterwend is. Met sy dood op 6 Maart 1994 het hy die eerste Afrikaanse skrywer geword wat aan vigs-verwante oorsake dood is.

Prinsloo se literêre werk is drie keer bekroon.¹ Alhoewel sy debuut nooit 'n literêre toekenning gekry het nie, het sy tweede bundel, *Die hemel help ons* (1987), die Rapport-prys verower. Hy het die prysgeld van R15 000 ontvang, maar die prys is nooit amptelik aan hom toegeken nie. In 1991 het hy die De Kat/Sanlam-kortverhaalwedstryd met sy verhaal "Die wond" gewen. Die Suid-Afrikaan/Hond-uitgewersprys "vir 'n literêre werk wat grense verskuif het", is kort voor sy dood aan *Slagplaas* (1992) toegeken. Hierdie prys is, volgens die administrateurs daarvan, ingestel as gevolg van die "ignorering van Prinsloo se *Slagplaas* met die toekenning van die letterkundige pryse vir die literêre jaar 1992."²

'n Skrywer se belangrikheid word nie net gemeet aan sy literêre arbeid nie, maar ook aan die invloed wat hy op 'n gegewe tyd op die literêre sisteem uitoefen. Hy het nie net tegniese en tematiese vernuwing gebring wat gou deur ander skrywers nagevolg is nie, maar sedert sy dood het daar reeds twee kortverhaalbundels verskyn waaruit ander skrywers se bemoeienis met Prinsloo en sy oeuvre duidelik blyk. Dit gebeur nie net deurdat Prinsloo by naam betrek word nie, maar ook deur die wyse waarop daar op sy werk ingespeel word. Dié bundels is Johann de Lange se *Vreemder as fiksie* (1996) en Shaun de Waal se *These things happen* (1996).

¹Prinsloo het voor die publikasie van sy debuutbundel ook 'n aanmoedigingsprys van die Departement Nasionale Opvoeding gekry. Dit was in 1982 vir die manuskrip *Die eende en ander verhale*.

²Die prys was skynbaar 'n eenmalige gebeurtenis, omdat dit nie weer toegeken is nie. Die publikasie van die tydskrif *Die Suid-Afrikaan* is ook aan die einde van 1995 gestaak.

1.1 Afbakening van die studieterrein

Tegniese en tematiese vernuwing, aansien én verguising van sy literêre werk, 'n opsienbare openbare lewe én dood - dit alles het bygedra dat Koos Prinsloo bykans 'n kultusfiguur geword het en dat sy skrywersloopbaan en literêre arbeid 'n uiters interessante, maar komplekse studieterrein is. Verskeie artikels en nagraadse studies oor uiteenlopende aspekte van Prinsloo se verhale is reeds voltooi,³ maar daar is nog geen sistematiese ondersoek gedoen oor die verhouding tussen feit en fiksie soos dit na vore kom in sy vier bundels nie. Met die skrywer se afsterwe in Maart 1994 is sy oeuvre afgesluit. Dit is dus vir die navorser moontlik om tot bepaalde gevolgtrekkings te kom ten opsigte van 'n volledige korpus tekste.

Die werkswyse in hierdie studie is om Prinsloo se verhaalbundels in chronologiese volgorde te ontleed, te bepaal watter verhale outobiografiese merkers vertoon,⁴ na te gaan watter tegnieke die skrywer gebruik het om sy tekste te fiksionaliseer/defiksionaliseer, en wat die funksies en konsekwensies is van die byhaal van die "werklikheid" by die fiksionele. Die uitsprake van kritici word by elke bundel gegee, met die navorser se reaksie op dié kritiek. As gevolg van die omvang van hierdie studie, word daar nie aandag gegee aan die (meer omvattende) verhouding tussen "feit" en "fiksie" in Prinsloo se oeuvre nie. Sodanige studie sal meebring dat die talryke dokumentêre verwysings in sy werk nagevors en die funksionaliteit daarvan bepaal word. Hierdie studie konsentreer net op die verhouding tussen die outobiografiese feit en fiksie in sy werk, maar verwys, waar nodig, na sommige van hierdie dokumente.

1.2 Probleemstelling

Die Afrikaanse literêre kritiek het aan die begin van die tagtigerjare, toe Prinsloo gedebuteer het, sterk onder die invloed van die strukturalistiese, formalistiese kritiek gestaan wat skerp onderskei het tussen "fiksie" en "werklikheid". Die verskyning van Prinsloo se verhale, met hul

³Sien die bibliografie vir 'n volledige opname van hierdie studies en artikels.

⁴Sien ook Riana Scheepers (1991²) se artikel "Outobiografie of nie: aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste".

ondermyning van die grens tussen fiksie en nie-fiksie, het besondere uitdagings aan die tradisionele kritiek gestel, soos duidelik blyk uit die onbeholpe hantering van sy werk deur sommige resensente en die ontstelde lesersrespons op sy verhaalbundels. William R. Siebenschuh, wat in sy studie *Fictional techniques and factual works* (1983) pleit vir die literêre ontleding en waardering van nie-fiksionele tekste,⁵ merk op dat dit 'n algemene opvatting is dat literêre tegnieke literêre effekte (fiksie) teweegbring. Historiese en outobiografiese feite in 'n teks, daarenteen, word op 'n ander (nie-literêre) wyse ervaar. Wanneer hierdie twee aspekte, wat die leser liefds afsonderlik sou wou hou, saamgedwing word, verloor die leser sy selfvertroue ten opsigte van sy eie waarde-oordele:

As a rule, therefore, when critics have approached the great factual-literary masterpieces, they have examined the art and then assessed the factual content separately. Because of this common assumption of the ultimate separability of literary art and factual content, the possibility that the art has played a direct role in making legitimate factual statement is seldom pursued, and the question of how exactly it may have done so is asked even less frequently (Siebenschuh: 1983:2)⁶.

Een van die kenmerkendste eienskappe van Koos Prinsloo se oeuvre is die wyse waarop hy voortdurend die problematiese grens tussen fiksie en feit aan bod gestel het, en die uiterstes waartoe hy dié fluïede grense gedwing en, tot die verontwaardiging van sommige kritici en lesers, selfs oorgesteek het. Die spanning tussen die (tradisionele) funksies van die konkrete outeur en dié van die abstrakte outeur, asook die ooreenkomste én (oënskynlike en werklike) teensprake tussen feit en fiksie, is op verskeie maniere in sy verhale geëksploiteer en tot tema gemaak. Die gebruik van feitemateriaal (soos "outentieke" dokumente) en wetenskaplike verwysingsmetodes (soos voetnote en sitate), het 'n nuwe konsep van "waarheid" en "versinsel" geskep. Die eksplisiet outobiografiese aannames in sommige van sy verhale, wat oënskynlik "gestaaf" word deur die gebruik van foto's en ander dokumente-materiaal, word egter terselfdertyd ondermyn deur 'n verskeidenheid fiksionaliseringstegnieke, soos onder meer die

⁵Phyllis McCord (1986:60) sluit by Siebenschuh se uitgangspunte aan as sy haar uitspraak teen die "aristocracy of genres" en die diskriminasie wat van toepassing is op nie-literêre genres by veral prystoekennings.

⁶As voorbeelde van "great factual-literary masterpieces" bespreek Siebenschuh kardinaal John Henry Newman se *Apologia Pro Vita Sua*, Edmund Gosse se *Father and son* en James Boswell se *Life of Johnson*.

gebruik van die derdepersoonsvertelling, perspektiefwisselinge en 'n opvallende, vervreemdende verhaalstruktuur. Gerrit Olivier (1994) het kort na die skrywer se dood in 'n huldeblyk verklaar dat Prinsloo se belangrikste bydrae tot die Afrikaanse kortverhaalkuns

(te doen het met) sy volgehoue formele verskuiwings van die kortverhaal, sy verregaande ontwigting van die veronderstelde grens tussen fiksie en werklikheid, en sy verkenning van gebiede waarvoor selfs geharde lesers soms moes terugdeins.

Verskeie resensente het beklemtoon dat die ondermyning van die fiktiewiteitsgrens reeds sedert Prinsloo se debuut opmerklik was. Ia van Zyl (1983:113) sê dat die besondere waarde van *Jonkmanskas* geleë is in die "osmotiese beweging tussen werklikheid en nie-werklikheid, tussen empiriese feitlikheid en fiktiewe belewing". Van Zyl gaan selfs so ver as om te sê dat die skrywer hier "geen abstrakte outeur (is) nie, maar die vlees-en-bloed-skrywer Koos Prinsloo". T.T. Cloete (1983) noem dit op sy beurt "'n mutasie van feit tot fiksie, en daarom tot kunswerk".⁷ Ook Eduan Swanepoel (1994:222) beklemtoon hoe opvallend en onkonvensioneel die aard en strukturering van Prinsloo se werk reg vanaf sy debuut was: "In 'n omringende konteks van modernistiese en neo-realistiese verhale staan die gefragmenteerde post-modernistiese aard van Prinsloo se tekste uit." Swanepoel is van mening dat die Afrikaanse leser reeds met groot moeite die oorgang vanaf die ouer realistiese en romantiese landelike verhaal na die veel meer komplekse en seksueel eksplisiete modernistiese teks van die sestigerjare gemaak het. Die leser moes toe in die volgende dekade gewoon raak aan die politieke skokke wat kenmerkend was van die hiper-realistiese prosa van die sewentigerjare. Die ontblotende aard van die temas waarmee Prinsloo in die tagtigerjare werk en die vreemde strukturering wat daaraan gegee word, is volgens Swanepoel vir die gemiddelde Afrikaanse leser nie alleen ontstellend nie, maar in baie gevalle onverstaanbaar:

By die resepsie van sy werk is daar 'n oorweldigende gevoel dat 'n herkenbare en vertroude stel norme en konvensies, inderdaad 'n vaste orde, hier ondermyn word. Selfs by bekende kritici bestaan daar 'n ongemaklikheid met hierdie prosa. Hierdie gevoel ontstaan dalk juis omdat Prinsloo in die eerste plek herken kan word as een van die mees begaafde stiliste wat die Afrikaanse prosa nog opgelewer het, maar dat hy terselfdertyd die grense van wat tradisioneel as fatsoenlik gesien is, oortree.

⁷Hierdie uitspraak van Cloete is 'n goeie illustrasie van Siebenschuh (1983) se waarneming dat kritici kunswerke te maklik gelykstel aan fiksie, dat hulle "art" en "factual content" van mekaar skei en nie as een artefak kan sien nie.

Prinsloo het die aspek van "empiriese feitlikheid en fiktiewe belewing" (Van Zyl, 1983:113) in sy kunstenaarskap so volhardend en dwingend ontgin dat dit feitlik as sy "handelsmerk" beskou kan word. In 'n onderhoud met Margaretha Goosen (1983) sê hy:

Ek kan nie myself tot die fantasie dwing nie. Dit gaan vir my om die realiteit ... Die spanning tussen werklikheid en fiksie in 'n kunswerk is 'n spel wat my altyd sal boei, want daar is soveel fiksie in werklikheid en werklikheid in fiksie.

In dié onderhoud erken hy ook dat hy sy eie ervarings (soos sy Weermagopleiding) en die mense wat hy ken, in sy verhale gebruik. Hierdie beweringe sou hy egter later heeltemal ontken en volhou dat hy suiwer fiksie skryf (onder meer in *Rapport*, 13 Desember 1992).

Die "verregaande ontwrigting van die veronderstelde grens tussen fiksie en werklikheid" (Olivier, 1994) wat reeds vanaf *Jonkmanskas* 'n kardinale aspek van sy kortverhale gevorm het, is dwarsdeur Prinsloo se oeuvre volgehou en uitgebou. Peter John Massyn (1995:2) gaan van die standpunt uit dat Prinsloo se verhale die tradisionele genrebeskrywings ontduik en eerder as "carefully constructed 'texts'" beskou moet word:

This often obfuscatory term (verwysende na 'texts' - A.W.S.) seems unusually appropriate, since Prinsloo's writing mostly confounds traditional categories. Deliberately situated on the border between 'fact' and 'fiction', his short prose pieces have, since the *Jonkmanskas* collection, rendered conventional distinctions opaque.

Dit is te verstane dat 'n beduidende aantal Suid-Afrikaanse kritici en lesers onkant betrap is deur 'n dinamiese, radikale vernuwer soos Prinsloo. Vanweë die kulturele boikot wat vrye akademiese en kulturele uitwisseling na en van Suid-Afrika in 'n groot mate verhoed het, 'n politieke noodtoestand én 'n streng sensuurbeleid, het die Suid-Afrikaanse gemeenskap in die sewentiger- en tagtigerjare in politieke en kulturele afsonderling geleef. Selfs akademici was in 'n groot mate onbewus van die filosofiese en literêre debatte wat sedert die sestigerjare in Europa en die V.S.A. oorheers is deur die "postmodernistiese industrie" (Bertens en D'haen, 1988:11). Dié sou eers in die laat tagtigerjare in Suid-Afrika inslag vind.⁸ Prinsloo se verhale kan (saam met ander

⁸In 1988 word twee uitgawes van die *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* (September en Desember) volledig gewy aan artikels wat oor aspekte van die postmodernisme handel. In haar voorwoord van die Desember-uitgawe sê Ina Gräbe: "It would appear that these essays intend to advocate the value of European and Anglo-American theoretical frameworks for the study of literature, thereby attempting to alert South-African literary critics to the merits of new

postmodernistiese tekste van die vroeë tagtigerjare) gesien word as één van die magte wat die kritiek in Suid-Afrika gedwing het om kennis te neem van kontemporêre ontwikkelinge en weg te breek van die geykte literatuurbeskouings van die formalistiese strukturalisme.⁹

1.3 Omskrywing van begrippe

Die verhouding tussen literatuur en werklikheid is 'n belangrike topos in die literatuurwetenskap en staan sentraal in die gesprek rondom die ontologiese status van die literêre werk. Die verbinding van feit en fiksie sluit by (ten minste) drie rigtings in die literatuur aan, te wete: 1. die outobiografie, 2. die dokumentêre realisme, New Journalism en faksie, en 3. die postmodernisme.

Spore van al bogenoemde genres en subgenres is in Prinsloo se werk aanwesig, daarom is 'n onderskeiding en omskrywing van hierdie begrippe nodig alvorens die komplekse verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie in sy tekste ondersoek kan word.

1.3.1 Die outobiografie

Die outobiografie behoort tot die oorkoepelende genre "bekentenisliteratuur" of "belydenisliteratuur". Dit is literatuur waarin, aldus Van Gorp (1986:45-46) "een schrijver voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf". Bekentenisliteratuur word gemanifesteer in verskeie

methodologies." Sy sê voorts dat die relevansie van die postmodernistiese teks in Suid-Afrika (in 1988) bevraagteken word binne die konteks van die debat oor politiek en literatuur wat toe aan die gang was: "It is a debate which is, amongst other things, being triggered by the increasing awareness of the difference between white and black writing in this country" (Gräbe, 1988:359). Haar slotsom oor hierdie saak is dat geen ernstige leser "can afford to ignore the manner in which self-reflexive commentary on the artifice of writing seems to dictate an awareness of the artificiality of reality" (Gräbe, 1988:377).

⁹Dit is interessant om daarop te let dat verskeie kritici wel postmodernistiese eienskappe in Prinsloo se werk aangedui het, maar sonder om dit as "postmodernisties" te benoem. In 'n televisie-onderhoud wat in 1984 uitgesaai is (Kunskaleidoskoop, 19 September), het Charles Malan vir Koos Prinsloo en Franci Phillips uitgevra oor die eienskappe en kenmerke van die tagtigerskrywers en die "moderne" letterkunde. Kenmerke soos "vervreemding", grensoorskrydings tussen genres, dokumentêre realisme en 'n vrees vir etikette is genoem, maar nie die begrip "postmodernisme" nie.

subvorme (en variasies daarvan) wat 'n enkelvoudige definisie van dié genre onmoontlik maak.¹⁰ 'n Outobiografiese teks kan homself streng aan die werklikheid hou, maar dit kan ook verbeeldingsmomente (fiksionaliseringsmomente) bevat. Hierdie variasies op die "suiwer" outobiografie word deur Van Gorp (en andere) getipeer as geromantiseerde outobiografieë en outobiografiese romans. Daar kan ook verdere onderskeidings getref word tussen die outobiografie, die *memoire*, die dagboek, die essay en die selfportret wat almal verskillende manifestasies is van bekentenisliteratuur.

In haar studie oor die outobiografie sê Lulu Harley (1985:iii-iv) dat dit gekenmerk word deur waarheidsgeldigheid en die gelykstelling van skrywer, verteller en protagonis. Soos Van Gorp, onderskei sy naas die outobiografie nog twee sub-genres, te wete die outobiografiese roman¹¹ en die roman-as-outobiografie. Die bepalende voorwaardes vir die outobiografiese roman is die gelyktydige reële en twyfelagtige identiteit van die skrywer en hooffiguur, met dubbelsinnigheid en verobjektivering as sleutelbegrippe. In die geval van die roman-as-outobiografie is die strukturerende prinsipe die paradoks. In so 'n geval besit die skrywer en die hooffiguur 'n gemeenskaplike eienaam, maar laasgenoemde is 'n gefiksionaliseerde projeksie van die skrywer.

Philippe Lejeune (1989:4) se definisie van die outobiografie, "retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his own personality", omvat elemente van vier verskillende kategorieë, naamlik: i) die linguistiese vorm, te wete 'n narratief in prosavorm; ii) die onderwerp, dit wil sê 'n persoonlike geskiedenis of individuele lewe wat beskryf word; iii) die situasie van die outeur, dit wil sê die konkrete outeur en die verteller word geïdentifiseer deur dieselfde naam wat na 'n werklike persoon verwys, en iv) die posisie van die verteller, dit wil sê die verteller en die protagonis is dieselfde persoon en daar word vanuit 'n agterna-perspektief vertel. Wanneer 'n teks hierdie bepalinge nakom, is dit 'n outobiografie, maar genres wat verwant is aan die outobiografie sal slegs enkele eienskappe in kombinasie met mekaar vertoon. Volgens Lejeune (1989:15) kan

¹⁰Sien onder meer Lejeune (1989:3), Spengemann (1980:168) en Bruss (1976:166-167) se uitsprake oor die definiering van die outobiografie.

¹¹Sien Riana Scheepers (1991²:35 en verder) se kritiek op Harley se tipering van die outobiografiese roman.

al die moontlike variasies van die outobiografie geïdentifiseer word deur twee kriteria, te wete: 1) die verhouding tussen die naam van die outeur en die naam van die protagonis, en 2) die aard van die outobiografiese ooreenkoms wat deur die outeur aangegee word. Vir elk van hierdie kriteria is daar drie situasies moontlik: Die protagonis 1.1) het 'n naam wat verskil van dié van die outeur, 1.2) is naamloos, en 1.3) het dieselfde naam as die outeur. Wat betref die tweede criterium is die ooreenkoms wat deur die outeur aangegee word: 2.1) fiksioneel, 2.2) afwesig, en 2.3) outobiografies. Hierdie kriteria kan, volgens Lejeune, al die moontlike variasies van die outobiografie ondervang en verklaar. Uit 'n teoretiese totaal van nege variasies, identifiseer hy sewe moontlikhede.¹² Hoewel nie alle kritici dit eens is met Lejeune se omskrywing en sy tipering van die variasies van die outobiografie nie,¹³ het hy tog breë riglyne aangedui waarbinne die bekentenisliteratuur homself manifesteer.

Prinsloo se oeuvre kan nie as 'n "suiwer" outobiografie gesien word nie. Soos uit die bespreking van die onderskeie verhale duidelik sal word, maak hy ruimskoots gebruik van outobiografiese konvensies en vertoon sommige van sy tekste opvallende ooreenkomste met die omskrywings van die outobiografie se subgenres. Vanweë die verskeidenheid en kombinasie van fiksionaliserings- en defiksionaliseringstegnieke wat hy toepas, kan sy oeuvre of afsonderlike verhale egter nie nommerpas by een van hierdie kategorieë ingedeel word nie.

1.3.2 Dokumentêre realisme, New Journalism, Faksie

1. Die dokumentêr-realistiese prosateks het in die sestigerjare in Amerika¹⁴ sy beslag gekry en

¹²Sien Lejeune (1989:15-21) vir die volledige uiteensetting van sy outobiografiese moontlikhede.

¹³Sien onder meer Spengemann (1980:xi), Brian Finney (1985:13) en Elizabeth Bruss (1976:166-167). Bruss, wat klem lê op die steeds veranderende situasie van die outobiografie as literêre genre, is van mening dat elke nuwe outobiografie die bestaande definisies en formele grense daarvan verskuif: "Autobiographies sanctioned in different ways take on different colorings, alterations which include the scope and the interests of the intended audience, the shape of the autobiographer's own role and assumed identity, and the style and structure of his composition."

¹⁴In die openingsverhaal in *Jonkmanskas*, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", vertel die jongman van sy reis na Amerika wat in vele opsigte 'n leerskool vir hom was. Hierdie

is (soos die dokumentêre drama) 'n teks wat gegrond is op dokumentêre bewysbare feite waarin die weergawe van "die realiteit" primêr is. Hierdie feite, en die dokumente waardeur hulle gestaaf word, is egter geselekteer, gerangskik en tot 'n kunswerk saamgevoeg deur middel van tegnieke wat onteenseglik dui op die artistieke arbeid van die outeur. Volgens Van Gorp (1986:104) is die dokumentêre-realistiese teks een met 'n hoë graad van werklikheidsbetrokkenheid. Richard Pearce (1978:163) sien dit as 'n "bi-referensiële teks", oftewel 'n teks wat berus op die delikate balans tussen 'n eksterne feitewêreld en die interne verbeeldingswêreld van die outeur:

... nonfiction ... rejects the traditional notion that art is the creation of order out of chaos and that the writer is a seer, and it neutrally registers an experience that includes the viewer of instrument of registration. What it registers is an extreme situation where truth is indeterminate, and fact and fiction converge. What it reveals is *facts* - not as a means to achieve verisimilitude or authenticate the writer's vision - but facts as facts, with their own disorientating fictiveness and mythic surreality (kursivering van Pearce).

Verskeie subkategorieë kan onder die noemer "dokumentêre realisme" tuisgebring word. New Journalism-tekste is tipiese voorbeelde, "Docufiction"¹⁵ (soos Norman Mailer en Jack Kerouac se romans benoem word), historiese romans, asook die dokumentêre realistiese tekste in Afrikaans wat deur Elize Botha (1987:98-106) uitgewys word.¹⁶ Van Elsa Joubert se *Die swerffare van Poppie Nongena* sê Botha byvoorbeeld: "dit is 'n dokumentêre roman - dokumentêre van inslag, roman van opset" en dat dit daarom "besondere aanspraak ... maak op waarheidsgetrouheid". Botha skryf die opkoms van die dokumentêre-realistiese teks toe aan die druk wat die media met sy onophoudelike stroom van inligting op die moderne mens plaas, en sy soeke na feitlike,

(outobiografiese) verhaal bevestig die feit dat Prinsloo die VSA ook as 'n soort intellektuele en literêre "skool" gesien het. Dit is ook van belang om daarop te let dat die postmodernistiese stroming sy ontstaan in die VSA gehad het.

¹⁵Siebenschuh (1983:3) betreur die feit dat daar 'n groot woordeskat bestaan wat dokumentêre en fiktiewe tekste afsonderlik kan beskryf en benoem, maar dat daar feitlik geen kritiese terminologie bestaan wat die feitlik-literêre diskoers kan beskryf nie. Volgens hom is dit die rede waarom kritici gedwing word om gebruik te maak van lomp begrippe soos "faksie", "surfiction" en "creative facts" ('n begrip wat deur Virginia Woolf gebruik is).

¹⁶Botha bespreek Elsa Joubert se *Die swerffare van Poppie Nongena* (1978), Leon Rousseau se *Die groot verlange* (1974) en Dot Serfontein se *Rang in der staten rij* (1979) as dokumentêre-realistiese tekste.

objektiewe inligting.¹⁷ Ina Gräbe (1988:364) is weer van mening dat hierdie soort tekste ("neo-realism") simptome is van 'n polities-geteisterde Suid-Afrika: "writings in which the grimness of a South Africa tormented by unrest is reported in 'documents' rather than stories". Sy sluit met hierdie uitspraak ook aan by Roos (1985) wat sê dat die dokumentêre waarde van hierdie soort tekste 'n korrektief is op die (gesensureerde) beriggewing wat deur die media aan die Suid-Afrikaanse publiek gegee word.

2. New Journalism is die benaming van 'n stroming waarin joernalistieke materiaal weergegee word as literêre tekste; dit het veral sedert die sestiger- en sewentigerjare in die VSA gewild geword. Van Gorp (1986:207) beklemtoon dat die werklikheids- en aktualiteitsbetrokkenheid in hierdie tekste voorop staan en dat dit die literêre én joernalistieke diskoers beïnvloed het. Waar die joernalistieke idee van aktuele betrokkenheid voorop staan in die literêre teks, is die omgekeerde op die joernalistiek van toepassing: fiksionele tegnieke word op die joernalistieke diskoers toegepas.¹⁸ In die joernalistiek is New Journalism 'n doelbewuste ondermyning van die sogenaamde objektiwiteit en "neutrale" styl van die mediawêreld ("journalism that reads like a novel" is die doel, soos Tom Wolfe aangehaal word); in die literatuur is dit 'n poging om 'n opvallender dimensie van "waarheid" in die literêre teks teweeg te bring. Die genres van die literêre en die joernalistieke teks beweeg deur New Journalism nader aan mekaar, en die eens rigiede grens tussen "fiksie" en "beriggewing" vervaag.

Van Coller (1992:342) haal Foley (1986) en Hellman (1981) aan wat beide van mening is dat hierdie soort literatuur gesitueer is op die grens tussen die fiksionele en die feitelike diskoerse, sonder om hierdie grens te probeer uitwis:

¹⁷In hierdie opsig verskil die uitgangspunt van dokumentêre realisme van dié van die postmodernisme: die postmodernis glo dat daar nie iets is soos "feitelike, objektiewe" inligting nie en demonstreer sy wantroue daarin deur 'n teks wat 'n verskeidenheid standpunte in die vorm van 'n verbrokkelde struktuur aanbied. So word dit bykans die ikoon van 'n ewe verbrokkelde samelewing.

¹⁸Dit is opvallend dat feitlik alle Afrikaanse skrywers wat van die tegnieke van New Journalism in hul literêre werk gebruik maak, joernaliste is of was. Sien onder meer die kortverhaalbundels van André le Roux, Pieter van der Lugt, Irma van Zyl, Marita van der Vyver, Zirk van den Berg en Rachelle Greeff. Ook Prinsloo was joernalis by verskeie dag- en weekblaaie en tydskrifte. (Sien Prinsloo se *curriculum vitae*, Bylaag 1, van hierdie studie.)

Rather, it purports to represent reality by means of agreed-upon conventions of fictionality, while grafting onto it's fictive pact some kind of additional claim to empirical validation (Foley, 1986:25).

Hellman (1981:x) sê dat tekste wat tuisshoort onder die noemer van New Journalism is

far from being realistically dramatized documentaries or even absurdist transcriptions of fact, profoundly transforming literary experiments embodying confrontations between the worlds of journalism and fiction.

Van Coller (1992:342-343) wys op die paradigmatische wisselinge op die gebied van die literêre teorie en sê dat *creatio* (nuutskepping, fiksie) en *mimesis* (nabootsing en dokumentering, nie-fiksie) keersye van dieselfde munt is. Binne 'n Derridiaanse denke is daar nie 'n grens tussen hierdie twee prosesse nie, wat meebring dat feit en fiksie onlosmaakbaar verbonde is. Van Gorp (1992:208) sê tereg dat persoonlike waarneming nie noodwendig onverenigbaar is met die eis van waarheidsgetrouheid nie. Kritici soos Daniel Aaron (1993) en andere maak trouens die stelling dat fiksionele geskiedenisstrywing, soos historiese romans, meer waarheidsgetrou¹⁹ is as die amptelik opgetekende geskiedenis.²⁰

Literêre tekste wat onder die New Journalism-noemer geplaas val, word gekenmerk deur bepaalde retoriese procédés soos 'n "neutrale" styl, passiewe werkwoorde, die afwesigheid van adjektiewe wat waarde-oordele uitspreek, 'n formele taalregister en die aanhaling van bronne en ander feitemateriaal (Van Gorp, 1986:207). Joernalistieke beriggewing wat as New Journalism gesien word, se gemeenskaplike kenmerke is 'n opstand teen die keurslyf van tradisionele joernalistiek met sy voorgeskrewe struktuur, sy objektiwiteit en die gebruikmaking van amptelike bronne. Die persoonlike perspektief staan hier voorop, en dit poog om die sofistikasie en vryheid

¹⁹Sien byvoorbeeld Welch Everman (1988:7) se uitspraak oor die "illusie van waarheid" in die roman *The executioner's song* van Norman Mailer: "There seems to be a sense in which Mailer believes that the novel is somehow 'truer' to life than the various discourses of nonfiction. And it is certainly the case that novelistic discourse allows the writer far more flexibility than, say, journalistic or biographical discourse."

²⁰Aaron (1993) wys in sy artikel "The truths of historical fiction" daarop dat amptelike bronne wat die geskiedenis weergee in die verlede dikwels die bestaan van gemarginaliseerde groepe soos swart mense en vroue geïgnoreer het. Die historiese roman, daarenteen, is veel meer "volledig" in die sin dat dit die variasies en kompleksiteite van 'n spesifieke era weergee.

van fiksie te versoen met die feitelike grondslag van die joernalistiek. Daar word egter deurgaans gestreef na betroubaarheid (Van Coller, 1992:343).

Die verskil tussen New Journalism en fiksionele tekste lê, aldus Van Coller (1992:344), in die gespreksvoorwaardes: "Die fiksieskrywer maak aanspraak op die gespreksvoorwaarde van suiwer fantasie; die New Journalist belowe die leser dat hy hom bemoei met suiwer feite". Hierdie intensie is af te lei uit vooroorde/nawoorde, die gebruik van foto's of ander elemente uit die neweteks.²¹

3. "Faksie" is, aldus Baldick (1990:81) 'n "portmanteau word"²² denoting works that present verifiably factual contents in the form of a fictional novel". "Faksie" is dus 'n literêre voorstelling wat op feitelike gegewens berus. Van Gorp (1986:142) sê dat fiksie 'n subjektiewe wêreld kreëer, maar dat die beoefenaars van faksie streef na 'n objektiewe weergawe van feite op die basis van dokumente en verslae. Faksie hou egter ook 'n "moment van keuse" in en van stellingname teenoor bepaalde situasies in die hedendaagse lewe, sodat dit uiteindelik nie vry te spreek is van subjektiwiteit nie. Elsa Joubert se roman *Die swerffare van Poppie Nongena* (1979) is hiervan 'n sprekende voorbeeld. A.W. Botha (1987:82) omskryf die begrip "faksie" as 'n vorm van dokumentêre realisme, waar 'n feitelike teks deur middel van bepaalde narratiewe tegnieke omskep word tot 'n eie, nuwe werklikheid. Die term "faksie" is volgens Baldick (1990:81) nie

²¹In sy bespreking van Norman Mailer se "feitelike roman" *The Executioner's Song*, sê Welch Everman (1988:13) dat die outeursintensie uiteindelik niks te doen het met die manier waarop 'n leser die teks lees nie. Hy haal Martinez-Bonati aan: "Novelistic texts force us, by the nature of the sentences they contain, to read in the corresponding key. Therefore, it is not a matter of the intention of the author whether a text is to be read as a novel or not ... if a text lends itself to be read successfully as a novel, and not as a historical narrative or as an autobiography, it is the text of a novel - regardless of theoretical possibility that the author, victim of a strange disturbance, might have wanted something else". Hierdie siening oor die leser se onvermoë/onwilligheid om die outeursintensie korrek te interpreteer, verklaar grootliks waarom tekste, volgens die outeur daarvan, dikwels "verkeerd" gelees word. Dit was ook die geval met Prinsloo. Sien byvoorbeeld die onderhoud met Ryk Hattingh (1993) waarin hy homself uitgespreek het teen lesers wat nie "oor die equipment beskik om die boek (verwysende na *Slagplaas*) na behore te lees nie".

²²'n "Portmanteau"-woord is volgens Baldick (1990:174) "a word concocted by fusing two different words together into one"; in hierdie geval "fiction" en "fact".

'n lewensvatbare term nie. Dit word nog deur joernaliste gebruik, maar het die nadeel dat dit reeds 'n ander betekenis het, te wete "'n sameswerende groep binne 'n organisasie".

Soos uit bogenoemde omskrywings blyk, is daar slegs subtiele verskille tussen die onderskeie subgenres van die nie-fiksionele teks. Dit spreek vanself dat hierdie soort teks 'n besonder komplekse "waardesisteem" onderhou. Die leser wat gekondisioneer is om fiksionele leesstrategieë toe te pas en die implisiete afspraak van die *suspension of disbelief* na te kom, word gekonfronteer met nuwe eise wat deur die teks gestel word om sy waardesisteem aan te pas. Prinsloo se verhale vertoon kenmerke van beide New Journalism én faksie, maar kan nie ongenuanseerd as dokumentêr-realisties getipeer word nie.

1.3.3 Etiese kwessies rondom Dokumentêre realisme, New Journalism, Faksie

Die morele en etiese implikasies van skrywers wat "feite" (soos historiese gebeurtenisse en die lewe van openbare persoonlikhede) in hul tekste gebruik, is 'n kontroversiële, komplekse saak. Kritici debatteer al eeue lank oor die fiktiewe werk se vermoë om die werklikheid te representeer, maar kon steeds geen voorskrifte óf maklike oplossings bied nie. Terwyl literêre werke daarvan beskuldig word dat dit "leuens" verkondig, die waarheid verdraai of die wêreld/die samelewing foutief voorstel, word dit terselfdertyd deur feitlik alle kulture respekteer en bestudeer as bronne van "groot wysheid" (Hawthorn, 1987:88). Dit is 'n basiese premis dat die literêre werk wél relasies met die werklikheid het; of soos Umberto Eco (1994:83) dit stel: "fictional worlds are parasites of the real world".²³ Wat die presiese aard van hierdie verhouding is, of mag wees, bly egter 'n kontroversiële saak.

Historici het in die onlangse verlede (weer) fel uitgevaar teen die praktyk van sogenaamde "docu-fiction"-weergawes van die geskiedenis. Solank as wat 'n historiese roman as "fiksie" aangebied word, is daar nie beswaar nie, maar die oomblik wanneer dit as dokumentêr-realisties, of met

²³Die verskillende teoretiese uitgangspunte van die verhouding tussen teks en buiteteks is 'n kardinale aspek van die postmodernisme en word deur verskeie kritici aangespreek. Sien onder meer Eco (1994), Waugh (1984), Bertens en D'haen (1988), McHale (1992) en ander.

etikette soos "A True Life Novel"²⁴ aangebied word, begin hulle kapsie maak. Een voorbeeld van so 'n geval is Don DeLillo se roman *Libra* wat in 1988 verskyn het.²⁵ Dit het die sluipmoord op John F. Kennedy as tema, en beeld die moordenaar van Kennedy, Lee Harvey Oswald, veel mensliker uit as die "misdadige monster" wat die media van hom geskilder het. Dié roman is onder meer deur 'n Amerikaanse rubriekskrywer as "an act of literary vandalism and bad citizenship" bestempel, en DeLillo is beskuldig van "violating an ethic of literature" (Aaron, 1993).²⁶ Volgens Aaron word hierdie soort teks, wat die rigiede skeiding tussen geskiedenis en fiksie bevraagteken, egter deur die leserspubliek verwelkom:

Rebuffed by the official custodians of history and confused by arcane postmodernist fiction, the public welcomes less forbidding gateways to the past. Historical fiction serves as one of these gateways (Aaron, 1993:71).

Nog 'n voorbeeld uit die onlangse verlede van die gebruik/misbruik van "feite", hierdie keer in 'n literêre teks, is die opspraakwekkende saak tussen David Leavitt en Stephen Spender van 1994. Leavitt het kort voor die publikasie van sy roman, *While England sleeps*, in 'n onderhoud erken dat dit gebaseer is op die klassieke memoir van Stephen Spender, *World within world*. Dié roman het, volgens Spender, ten spyte van die feit dat die hoofkarakter nie met Spender se naam benoem word nie, ernstige inbreuk op sy privaatheid gemaak, onder meer deur die eksplisiete homoseksuele uitbeeldings. Die saak is buite die hof geskik, maar die uitgewer moes die oorspronklike publikasie onttrek. In die openbare debat wat daarop gevolg het, was die sentrale argument: fiksie wat herkenbare figure betrek, is gevaarliker as 'n nie-fiktiewe teks met 'n biografiese inhoud, omdat die fiktiewe teks nie onderskeid maak tussen wat feitelik waar is en

²⁴Normal Mailer se roman *The executioner's song* (1979) het hierdie etiket as subtitel.

²⁵Sien ook die resepsie van romans soos Truman Capote se *In cold blood* en Tom Wolfe se *The right stuff* soos uiteengesit deur Phyllis McCord (1986:59-79) en Daniel Aaron (1993).

²⁶Hierdie soort uitsprake kom ooreen met wat ook oor Prinsloo se verhale gesê is. Dit toon ook ooreenkomste met die opspraakwekkende Lamont-saak van 1932. H.P. Lamont, 'n lektor in Frans aan die Universiteit van Pretoria, het onder die skuilnaam Wilfred Saint-Mandé die boek *War, wine and woman* gepubliseer. In hierdie publikasie word negatiewe opmerkings in die mond van 'n karakter gemaak oor die Afrikaner. Dit het tot gevolg gehad dat die skrywer geteer en veer is, en selfs uit sy pos ontslaan is. 'n Vooraanstaande persoon soos C.J. Langenhoven het die gedrag van Lamont se "aanvallers" goedgekeur, terwyl C. Louis Leipoldt dit skerp veroordeel het. Die volledige geskiedenis van hierdie saak word deur J.C. Steyn (1992:40-45) beskryf.

wat nie. Die leser ervaar in so 'n geval (paradoksaal genoeg) dan alle gegewens as die waarheid.²⁷ "Fiction that draws upon real life seems more invasive than nonfiction - precisely because it makes no difference between what's true and what is not", sê Atlas (1994).²⁸ Lilian Furst sluit in haar omvattende studie oor realisme in fiksie, *All is true* (1995:11), ook hierby aan: "the ... incorporation of fact onto fiction ... has the effect of *enhancing its truth quotient*" (my kursivering).

Bogenoemde voorbeelde word genoem omdat Koos Prinsloo se verhale by meer as een geleentheid as "lasterlik" bestempel is. Ten tyde van die publikasie van *Slagplaas* en *Weifeling* was Prinsloo se standpunt deurgaans dat hy "fiksie" geskryf het en dat lesers nie rede, of die reg het om af te lei dat hy die lewens van bekende persone in sy werk betrek nie.²⁹ Die groot aantal studies en uitsprake oor referensialiteit wys egter dat dit nie so 'n eenvoudige saak is nie.³⁰ Jeremy Hawthorn (1987:91) stel sy siening oor fiksionaliteit en die teks se verwysing na die werklikheid as volg:

A general problem facing all non-referential theories of literature relates to the issues of censorship and control of literature ... If literature is a closed realm, neither referring to the world nor affecting behaviour in it, then why should anyone want to change or suppress literary works? ... From a Structuralist point of view it is presumably impossible for a literary work (or anything else) to libel a person. And when we move to the Deconstructionist position that "there is nothing outside the text"³¹ then we seem to be left with nothing for literature to libel *or refer to* (my kursivering).

²⁷Sien ook die bespreking van die outobiografiese merkers in J.M. Gilfillan se kortverhaalbundel *Van stiltes en stemme* (Scheepers, 1991²).

²⁸Atlas het ook 'n morele beswaar teen Leavitt se gebruik van Spender se privaatlewe: "the facts about the poet's life are in the public domain; what he actually did in bed remains in the domain of imagination".

²⁹Johann de Lange (1996) maak, na analogie van Prinsloo se oeuvre, in sy kortverhale gebruik van bekende en openbare figure as karakters, onder meer Hennie Aucamp en Koos Prinsloo. Hy identifiseer ook 'n hele aantal karakters in Prinsloo, én ander skrywers, se tekste met die teoretiese verontskuldiging (onder meer van Derrida en Scholes) dat hulle niks anders as "mense van papier" is nie.

³⁰Sien in hierdie verband ook Patricia Waugh se hoofstuk "Are novelists liars? The ontological status of literary-fictional discourse" in haar studie *Metafiction* (1984).

³¹Die aanhaling hier is die bekende uitspraak van Jacques Derrida.

Wat die verhouding van "feit" teenoor "gefiksionaliseerde feit" in die teks kompliseer, is die probleem dat die dokumentêr-realistiese teks wél die uitgesproke doel het om uit te wys na die "werklikheid" - én die leser duidelik daarop attent maak. Dit is weliswaar so dat 'n karakter in 'n teks nié dieselfde status het as die werklike persoon na wie dit verwys nie, soos verskeie teoretici al uitgewys het,³² maar 'n literêre konstruksie verhoed nog steeds nié dat (inkriminerende) inligting op dié wyse oor 'n persoon aan 'n breë leserspubliek oorgedra word nie. Soos Lilian Furst (1995:11) sê:

It is not "all true" in the strict sense, because it is a construct of words selectively shaped by the artist's creative mind. On the other hand, it is evidentially not all false or invented, because it has a more or less strong factual strand as well as a dimension of psychological truth in its portrayal.

Sy haal ook Marthe Robert aan wat vra:

What do "truth" and "fiction" signify in a sphere where even empirical data are not experienced but written and therefore interpreted?

Nog 'n saak wat aangespreek moet word, is dat wanneer Prinsloo op die fiksionele aard van sy verhare aandring, hy hom in der waarheid weerspreek. Hy het naamlik, volgens verskeie openbare uitsprake, dit as sy skrywerstaak gesien om die stilte oor die patriargale sisteem en ander onaanvaarbare praktyke in die samelewing te verbreek.³³ Die konsekwensie van sy aanspraak op fiksionaliteit is dat sy "opstand", asook die bedreiging van die dinge waarteen hy in opstand gekom het, dan óók as "fiktief" beskou moet word; soos Hawthorn dit stel: "for if the writer affirms nothing, then it would appear to follow that the literary work has nothing to say about the world or the people in it" (1987:89).³⁴ As die wêreld ook 'n teks is (soos die dekonstruksie-teorie dit voorstel), dan is die kwelvraag oor die verhouding tussen hierdie teks en die fiksionele werk nê werklik nodig nie. Maar postmodernistiese metafiksie roep wél vrae op, vrae na die wese van literêre tekste en hul verhouding tot die werklikheid.

³²Sien onder meer Robert Scholes (1981) en Mieke Bal (1979).

³³Sien Prinsloo se onderhoude met Andrea Vinassa (1988), Johan Bruwer (1988), Paul Geerts (1991), Barrie Hough (1992) en Ryk Hattingh (1993).

³⁴Hierdie saak word volledig bespreek in afdeling 4.8 van hierdie studie.

Hawthorn sien die oplossing van die verhouding tussen feit en fiksie in die uitgangspunt dat die literêre teks se verwysing na die werklikheid nie beskou moet word as 'n opposisionele verhouding nie:

It seems important to establish that literary works can involve different sorts and degrees of reference to extra-literary reality, and that a range of such levels of reference can co-exist in the same word - even in the same literary utterance ... To realize that the particulars of a literary work are not literally true, that the work has no simplistic or mechanistic relationship to extra-textual reality, is not necessarily to accept that the work contains no reference to the non-literary world - although a number of critics have assumed that this is the case (Hawthorn, 1987:93,96).

Gevalle wat vir Hawthorn problematies is, is:

when a work is represented - or represents itself - as bearing a very close relationship to a particular set of facts in the extra-literary world, but where a detail - or several - has been consciously changed. This can be part of the shaping of a literary work from the raw material of experience ..., but it could be done deliberately for malicious reasons (1987:92).

Eenvoudige of algemeen-geldende riglyne ten opsigte van laster of "onregmatigheid" is nie moontlik nie, omdat elke geval bepaal word deur 'n unieke literêre en sosiaal-interaktiewe sisteem. Daarby verskil die norme oor wat aanvaarbaar is of nie ook tussen gemeenskappe en volksgroepe. Indien "malicious reasons" bo alle twyfel vasgestel en bewys kan word, is daar waarskynlik genoegsame gronde vir 'n lastersaak; 'n uitweg wat weens die openbare aard van sulke hofsake maar min gebeur.³⁵ Hawthorn sluit sy betoog af deur te sê dat wanneer lesers lees

(they) make enormously complex manipulations of levels of meaning in works, and direct similarly complex sets of relationships between literary works and extra-literary reality. But such complexity is part of the means whereby literature can refer outside itself, can affirm, can lie, and can reveal the truth - it is not a reason to disbelieve that such a reference is possible (1987:105).

³⁵Sien ook die uitsprake en argumente wat van toepassing was op die Lamont-saak, soos uiteengesit deur Steyn (1992:40-45).

1.3.4 Die Postmodernisme

"Post-Modernism is such a terrible term that it is interesting. It's so terrible we have to use it."

- David Antin -

1. "Postmodernisme" is die etiket en oorkoepelende periode-aanduiding wat gegee word aan eklektiese kultuurvorme wat kenmerke soos selfrefleksiwiteit, ironie en 'n kombinasie van populêre en elitistiese kunsvorme vertoon, en domineer reeds vir die afgelope drie dekades die kontemporêre kultuurbeskouings van die VSA en Europa.³⁶ Die term is aanvanklik in die (Amerikaanse) argitektuur gebruik, maar het gou ook van toepassing geword op alle hedendaagse kultuurvorme soos onder meer die literatuur, skilderkuns, musiek, film en teater, filosofie en die teologie (Hutcheon, 1994:612). Alhoewel daar onder teoretici hoegenaamd nie konsensus bestaan oor die betekenis en die reikwydte, of selfs die geldigheid van die begrip "postmodernisme" nie, is dit uit die groot aantal publikasies wat dit as onderwerp het duidelik dat dit 'n interpretatiewe strategie geword het wat feitlik elke aspek van die moderne samelewing raak.³⁷

Die definiëring van die begrip "postmodernisme" blyk uiters problematies te wees.³⁸ G. Olivier

³⁶Alhoewel die term "postmodernisme" reeds in 1934 gebruik is, het dit in sy huidige betekenis, en spesifiek met verwysing na die literatuur, eers in die laat sestigerjare inslag gevind (Bertens en D'haen, 1988:12).

³⁷Sien Bertens en D'haen (1988:7-8) se uiteensetting van die vier belangrikste poëtikas van die postmodernisme, te wete 'n eksistensiële postmodernisme (wat sedert die dertiger- en veertigerjare in die Amerikaanse poësie aangetref word), 'n avantgardistiese postmodernisme (soos dit in die sestigerjare se pop-kuns, die *happening* en die *performance* in die VSA en Europa gemanifesteer het), 'n poststrukuralistiese postmodernisme (wat die ondersoek na kunsteoretiese kwessies vooropstel) en 'n estetiese postmodernisme (wat alle tegnieke van die postmodernisme gebruik, maar geen politieke of filosofiese stellings maak nie). Die poststrukuralistiese postmodernisme is, aldus Bertens en D'haen, die variant wat sedert die sewentigerjare die literêre debat oorheers.

³⁸Die probleem om enige stroming of tydperk te definieer word deur Willem Weststeijn (1987:84) as volg gestel: "Het is bepaald niet eenvoudig de voornaamste tendensen en ontwikkelingen van de eigen tijd te onderkennen. Er zijn zo veel bijgeluiden, ... achtergrondlawaaï, dat het belangrijkste geluid niet of nauwelijks wordt gehoord. De hoofdkenmerken van een stroming of periode worden dan ook bijna altijd naderhand vastgesteld, wanneer de periode voorbij is en de 'ruis' voor een groot deel is verdwenen. Hetzelfde geldt overigens ook voor de benaming. Vaak komen ze op in een tijd dat een stroming in ontwikkeling is, maar worden ze pas later algemeen toegepast."

(1986:46) sê tereg dit is 'n "chameleon-like term which adapts noticeably to the various conceptual environments in which it makes its appearance". André P. Brink (1988:381) weerhou hom van definisie omdat die postmodernisme "behae (skep) in die pulverisering van definisies en kategorisering".³⁹ Die meeste kritici ondervang die probleem van definiëring deur nie 'n enkele definisie te gee nie, maar op verskillende aspekte daarvan te wys. Uit 'n wye aantal tekste oor die postmodernisme lyk dit asof Brian McHale (1987) se omskrywing van dié begrip die meeste aangehaal word. In sy studie *Constructing postmodernism* van 1992 blyk dit dat die ontologie in sy definisie dominant is. Hy formuleer dit as volg:

Postmodern fiction ... is fiction organized in terms of an ontological dominant, fiction whose formal strategies implicitly raise issues of the mode of being fictional worlds and their inhabitants, and/or reflect on the plurality and diversity of worlds, whether "real", possible, fictional, or what-have-you (McHale, 1992:147).

Müller (1991:38) is van mening dat daar nog nie 'n geslaagde grondliggende algoritme aangebied is waartoe die omvattende veelheid van verskynsels gereduseer kan word nie:

Hassan (1986:504) stippel 'n postmodernistiese kulturele veld uit in sy "catena of postmodern features".⁴⁰ Ook Liebenberg (1988:274) abstraher dertien verskillende skrywers se beskouings na drie dominante temas. McHale (1987) bied wel 'n dominante modus vir postmodernistiese fiksie aan, naamlik "ontologie", maar hierdie poging slaag nog nie daarin om oortuigend as sambreel te dien vir die veranderende gedaante van die postmodernistiese verskynsel nie.

Müller identifiseer in haar artikel 'n "topologiese veranderlikheid" as sambreelterm vir die postmodernisme. Vir fiksie hou dit in dat die grondbeginsels van tradisionele fiksie, mimesis en selfgenoegsame betekenisvorming, verwerp word.

³⁹Brink vermy 'n definisie, maar gee wel "sleuteluitsprake uit die stortvloed van tekste oor die postmodernisme" waaruit afgelei kan word wat die kenmerke daarvan is. Hy maak veral van Hassan (1987) se kategorieë en McHale (1987) se insigte gebruik. Hy sê ten slotte dat hy dat hy hom vereenselwig met die beskouing dat postmodernisme "eerder dui op 'n skryf- en leeswyse as op 'n bepaalde tydvak" (1988:392).

⁴⁰Hassan noem elf kenmerke van die postmodernisme. Die eerste vyf daarvan is "dekonstruktiewe" kenmerke, te wete: onbepaaldheid, fragmentasie, dekanonisering, ontkenning van geslotenheid en eenheid, en ontkenning van representasie. Die ses "rekonstruktiewe" kenmerke van die postmodernisme sien hy as hibridisering, die karnavaleske, handeling en deelname, konstruktivisme en immanensie. Sien ook Hambidge (1995) wat Brian McHale, Peter Wollen en Douwe Fokkema se uiteensetting van postmodernistiese kenmerke, wat dikwels in opposisies gegee word, saamvat.

refleksiteit, metafiksie, antimetrisme, sitatekuns, dekonstruksie, ironie en pastiche. Hierdie lys kenmerke word grootliks aangevul deur teoretici wat uitsprake oor die postmodernistiese teks gemaak het: narcisme, fragmentasie, labirint, reis, karnavalisering, spieël en parodie is van die belangrikste begrippe en metafore wat ingesluit word.

3. Dit is nie die doel van hierdie studie om 'n volledige uiteensetting te gee van die ontstaan en ontwikkeling van die postmodernisme, die verskillende perspektiewe waaruit dit bestaan en die uitgebreide kritiese debat wat tans oor hierdie komplekse onderwerp gevoer word nie. Bo en behalwe dat dit 'n onmoontlike taak is (Bertens en D'haen, 1988:11, wys daarop dat dit 'n "bloeiende industrie" is wat weekliks aangroei), is daar reeds 'n groot aantal bronne beskikbaar wat volledig op hierdie aspekte ingaan en waarna telkens in hierdie studie verwys sal word. Die werkswyse hier sal wees om die belangrikste kenmerke van die postmodernisme oorsigtelik saam te vat. Die toepassing daarvan op Prinsloo se oeuvre sal by die bespreking en ontleding van die onderskeie verhale aan bod kom.

1. Wantroue in tradisionele prinsipies (en bevestiging daarvan)

'n Eerste kenmerk van die postmodernisme betrek 'n diepgesetelde wantroue in alle tradisioneel-ordenende prinsipies soos die godsdiens, politiek, wetenskap en kuns, en 'n radikale ontologiese en epistemologiese twyfel. Dit maak egter terselfdertyd gebruik van hierdie prinsipies. Hutcheon (1994:612) gee 'n voorbeeld van die oënskynlike paradoks van selfreferensialiteit (formele en tematiese refleksiwiteit) en referensie na 'n historiese werklikheid as sy sê dat historiese metafiksie (soos dit in haar *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988, gedefinieer is), 'n diskoers is wat selfreferensieel is.⁴⁴ Dit is derhalwe bewus van sy status as fiksie, narratief of taal, maar tog is dit steeds gegrond op 'n verifieerbare historiese realiteit. Wat hierdeur gedemonstreer word, is dat die postmodernistiese diskoers alle bestaande konvensies gebruik én misbruik, bevestig en vernietig, omdat daar geen eksterne waarheid is wat verifieer of unifiseer nie. In besonder word die tradisionele meesternarratief⁴⁵ gewantrou. Herskrywing

⁴⁴Selfrepresentasie of selfreferensie voorveronderstel dat taal nie direk met die werklikheid skakel nie, maar dat dit ewiglik heen- en terugwys na sigself (Hambidge, 1995:11).

⁴⁵Lyotard (1984, soos aangehaal deur McHale, 1992:19) definieer die postmodernisme as "incredulity toward metanarratives". (McHale gebruik die term "meesternarratief" as 'n

2. Postmodernisme kan gesien word as 'n reaksie op die geykte uitgangspunte van die modernisme, veral waar dit gaan oor sake soos onder meer die werklikheidsbeelding, sekerheid, outoriteit, sisteem, binding en die eenduidige betekenis van die teks.⁴¹ Die postmodernisme, in teenstelling met die modernisme, manifesteer die meerduidigheid van gesigpunte deur die samestelling van fragmente en self-referensialiteit. Soos alle teorieë wat reageer op verouderde beskouings, maar ook gefundeer is in dieselfde benadering, is die postmodernisme 'n voortsetting van die meer radikale aspekte van die modernisme.⁴² Die klem is volgens Hutcheon (1994:612) egter verplaas van die modernistiese epistemologiese fokus na dié van 'n radikale ontologiese twyfel (McHale, 1987 en 1992); die kultuurlogika van die kapitalisme (Jameson, 1984); die algemene stand van kennis in 'n era van informasie-tegnologie (Lyotard, 1979) en die vervanging van die mimetiese deur die reële (Baudrillard, 1983).

Kritici het uiteenlopende sienings oor die redes vir die bestaan, die waarde en die eienskappe van die postmodernisme. Postmodernistiese literatuur is aan die een kant deur John Barth (1980) 'n literatuur van aanvulling ("replenishment") en deur Eco die literatuur van "the enjoyable"⁴³ genoem; aan die ander kant is dit deur Charles Newman as die literatuur van 'n inflasionêre ekonomie bestempel en deur Fredric Jameson as die patologie van selfbewuste kuns (Hambidge, 1995:13). Tog wys 'n studie van die interdisiplinêre kunsvorme en diskoerse wat op hierdie term aanspraak maak, 'n aantal gemene kenmerke uit. Van Gorp (1986:323) noem dat die volgende gegewens kenmerkend is van die postmodernistiese literêre praktyk: fragmentarisme, spel, outo-

⁴¹Sien ook David Lodge (1977:39-44) se uiteensetting van die postmodernisme as reaksie op die modernisme. Brian McHale (1992:207) sien, as korrektief op vroeëre uitsprake deur hom, nie die postmodernistiese noodwendig as 'n "ontwikkeling" op die modernisme nie, maar as 'n keuse: "modernism and postmodernism are not successive stages in some inevitable evolution from less advanced to more advanced aesthetic forms, but rather alternative contemporary practices, equally "advanced" or "progressive", equally available, between which writers are free to choose."

⁴²Verskeie kritici het daarop gewys dat skrywers wat as modernistiese skrywers gereken word (James Joyce, Gertrude Stein en Samuel Beckett), tipies postmodernistiese kenmerke in hul werk vertoon. As sodanig is postmodernistiese literatuur deel van die modernistiese tradisie met sy formele karaktereenskappe, en deel van 'n tradisie wat terugdateer na die vroeë pikareske roman, middeleeuse legendes en selfs klassieke konsepsies van die narratiewe teks.

⁴³Soos aangehaal deur Brink (1988:380).

van hierdie narratiewe modelle wys daarop dat dit nie meer moontlik is om onbevange met fiksionele tekste om te gaan nie. Die taal as instrument van ordening en weergawe van die werklikheid word ook, soos in die dekonstruksie-kritiek, in twyfel getrek omdat die werklikheid onbereikbaar is tussen die subjek en die objek van die taal. Hierdie aspek moet nie noodwendig as negatief ervaar word nie. Woorde is nie meer net "woorde" nie, maar ook wêreldde waarin alles moontlik is omdat die werklikheid nie meer bestaan uit vasstaande begrippe is nie. Hierdie uitgangspunt het vir die postmodernistiese skrywer nuwe dimensies van kreatiwiteit oopgemaak. Die opbloeï van *science fiction*, met hul uitbeelding van bo-natuurlike realiteite en vreemde wêreldde, is 'n tasbare bewys hiervan.

Hutcheon (1994:612) wys daarop dat in die proses waarin tradisionele vorme en verwagtinge terselfdertyd gebruik én ondermyn word, die postmodernistiese teks daarin slaag om konvensies juis as *konvensies* uit te wys, en dit dan nietig te verklaar. Omdat konvensies ideologiese strukture insluit soos die kapitalisme, die patriargie, die godsdiens en selfs die humanisme, sluit die postmodernisme aan by die fundamenteel skeptiese benaderings van die Marxisme, die feminisme, die postkolonialisme en die dekonstruksie. Die postmodernisme kan egter nie as eweknieë van die genoemde denkrigtings gesien word nie, omdat veral die feministiese en postkolonialistiese teorieë oor politieke bemagtiging beskik wat die postmodernisme nie het nie. Die postmodernisme se impuls om bestaande ordes en strukture te ondermyn en ongeloof te betuig in vasstaande kodes, sluit aan by die genoemde teorieë se reaksie teen heersende ideologieë wat neig om 'n maatskappy te totaliseer en homogene waardes af te dwing. Dit toon dan ook deurgaans 'n positiewe waardering vir die "ander" of die "gemarginaliseerde", en demonstreer sy wantroue in die prinsipies deur 'n radikale epistemologiese twyfel.

Verskeie kritici, waaronder Gerald Graff (1979), sien die "oorsaak" van die postmodernisme as 'n kulturele en 'n epistemologiese krisis. Die wêreld het betekenisloos geword, en gehoorsaamheid aan die tradisionele waardesisteme en konvensies is futiel. Dit is egter ook onmoontlik om nuwe betekenis, of 'n alternatief, te vind. Die literatuur van die postmodernisme weerspieël op ikoniese wyse hierdie versplinterde wêreldbeeld en 'n chaotiese lewenservaring:

sinoniem vir "metanarratief".)

"the great fiction of any period is a product of all the various literary and other cultural phenomena surrounding it", sê Messerli (1979:205).

Willem Weststeijn (1987:86) wys daarop dat die verdwyning van alle vorme van sekerheid nie 'n "nuwe" verskynsel is nie, omdat dit ook kenmerkend van die modernisme was met die chaos van die eie tyd en die verval van tradisionele waardes rondom die eeuwenteling.⁴⁶ Die moderniste het hulle ook teen hierdie chaos verset, maar het terselfdertyd 'n alternatief daarvoor geskep, die sogenaamde "meesternarratief". T. S. Eliot, wat die "Waste land" van die Eerste Wêreldoorlog beskryf het, het die alternatief (meesternarratief)⁴⁷ gesien in godsdiens en die geskiedenis; in *Ulysses* van James Joyce word die banale, gebeurtenislose wêreld "gered" deur die meesternarratief van die estetiese struktuur; die Russiese skrywer Mandelstam bestry die chaos van die revolusie en sy persoonlike stryd teen 'n totalitêre staat deur die meesternarratief van die klassieke kultuur. In die postmodernisme is daar van so 'n alternatief of sintese geen sprake nie. Die dreigende desintegrasië van die persoonlikheid waarteen die moderniste nog stelling ingeneem het, is in die postmodernisme 'n voldonge feit - "postmodern fictions refuse such re-integrationist reading, and explode the very metanarratives of Modernism. Narrators and characters of Postmodern novels resist understanding in terms of psychology, or in terms of unity, wholeness or coherence" (D'haen, 1987:144, 146). Hierdie ontkenning van orde, eenheid en samehang lei ook tot die ontkenning van die eenheid van die self. Die postmodernis se houding, aldus McHale (1992:21), is om nie te probeer om die wanorde en chaos van die lewe te orden nie, hy aanvaar dit eenvoudig. As literêre voorbeelde waarin die meesternarratief ontken word, noem Weststeijn (1987:86) onder meer dramas waarin die menslike subjek volledig afgebreek word (soos dié van Beckett) en romans wat onlogiese of "volstrek onontwarbare plots" het of verskillende alternatiewe verhaallyne binne een teks aanbied (soos dié van Borges en Fowles). Omdat tematiese eenheid nie meer nodig is nie, of doelbewus ontken word, ontstaan

⁴⁶Sien ook Theo D'haen se artikel "Postmodern fiction: form and function" (1987) wat op dieselfde saak ingaan.

⁴⁷Die term "meesternarratief" is gemunt deur Jean-Francois Lyotard: "(it) indicates those interpretative or explanatory discourses that justify and legitimize (bourgeois) society to itself: e.g. religion, history, economics, science ... even art" (D'Haen, 1987:144). Sien ook McHale (1992:19-20).

daar dikwels 'n collage van uiteenlopende elemente en diskoerse waarby die leser moet besluit of dit 'n eenheid vorm of nie. Die ontkenning van outoriteit, waarde en norme verklaar die eklektiese karakter van die postmodernistiese kunswerk - alles is gelyk, en alles is geoorloof.

Die filosoof G. Olivier (1986:47) se tipering van die postmodernisme as 'n reaksie van die moderne mens op die huidige samelwing, word as volg gestel:

'Postmodern' displays a family resemblance to a whole cluster of terms held together by the prefix 'post'. These include 'post-individualist', 'poststructuralist' and 'postindustrialist'... I believe that their mutual resemblance derives from various forms of discontent with the condition qualified by 'post'; or, again from an awareness that Western culture has somehow moved beyond a condition variously describable as 'modern', 'individualist', etc. It is a moot point whether this awareness is not a more fundamentally a *desire* to leave behind a cultural ethos which seems to have foundered in a morass - perhaps *cesspool* is more fitting - a notion which presupposes a dissatisfaction with this ethos (kursivering van Olivier).

Müller (1992:399) maak die debateerbare opmerking dat, omdat die postmodernistiese teks vry is van voorafbepaalde waardes, dit aanleiding gee tot "die oordadige gebruik van taboevorme". Sy is van mening dat postmodernistiese tekste gedomineer word deur beelde van steriliteit: "miskrame, aborsie, onanie, homoseksualiteit ... en 'n obsessionele uitbeelding van die seksdrang." Die teksvoorbeelde wat sy aanhaal om hierdie verskynsels te demonstreer, is *Die hemel help ons* van Koos Prinsloo en die verhaal "Liegfabriek" van Etienne van Heerden. Müller se definisie is myns insiens ondeurdag, omdat "taboevorme" en "voorafbepaalde waardes" altyd tyds- en persoonsgebonden is, en omdat die postmodernis juis die beperkinge van 'n "taboe" ontken.⁴⁸

2. Grensoorskryding tussen genres en omarming van populêre kultuur

Terwyl die modernis nog probeer om chaos te orden, staan die postmodernis skepties teenoor die oplegging van enige orde. Die postmodernisme gee voorkeur aan die weerspreking, onsamehangendheid, toeval en 'n eklektiese gebruikmaking van style uit verskillende genres en periodes (Müller, 1992:398). Soos Ihab Hassan (1987) en andere uitgewys het, ondermyn die postmodernistiese diskoers alle bestaande konvensies, en by uitstek die tradisionele grense tussen

⁴⁸Dit is waar dat, veral wat Prinsloo se verhale betref, masturbasie meermale voorkom, maar dan sekerlik nie as 'n "taboevorm" nie. Sien ook Hans Ester se uitsprake hieroor in afdeling 4.4.5 van hierdie studie.

genres, tussen kunsvorme, tussen teorie en praktyk, kuns en tegnologie en tussen "hoë" en "lae" kunsvorme (literatuur en lektuur). Dit is veral laasgenoemde grensoorskryding wat deur die Marxistiese kritici (soos Jameson en Eagleton) bevraagteken word, omdat dit alle politieke of ideologiese verantwoordelikheid ontken (Hutcheon, 1994:612). Postmodernisme vorm 'n skeppende verhouding met populêre kultuur (Müller, 1988:274) en integreer disparate genres soos die strokiesprent, speurverhaal en science fiction. Dit word skynbaar probleemloos met mekaar in verband gebring in 'n speelse pastichebeweging wat wys op die trivialisering van die ernstige, en die problematisering van die triviale. Volgens Van Gorp (1986:323) kan daar in die postmodernistiese teks ouer genres soos die Bybelverhaal, pikareske- of ontwikkelingsroman parodieërend verwerk en gekonfronteer word met gegewens uit die hedendaagse populêre kultuur. Bertens en D'haen (1988:17, 19) sê:

Postmoderne kunst kan alles zijn, mits ze geen 'betekenis', geen boodskap pretendeert te hebben ... Het benadrukte een directe beleving en een volledige aanvaarden van de werkelijkheid in al haar facetten.

Die effek van die grensoorskrydings tussen elitisitiese en populêre kunsvorme is, volgens Brink (1988:380) dat postmodernisme 'n proses van demokratisering in fiksie teweeg gebring het, omdat dit die roman weer "leesbaar" en toeganklik vir "honger lesers" gemaak het.⁴⁹

3. Die onderskeid tussen fiksie en werklikheid vervaag

Die tradisionele onderskeid tussen feit en fiksie wat in die postmodernistiese teks nie net vervaag nie, maar doelbewus ondermyn word, is een van die belangrikste kenmerke van dié stroming en word deur veral Ihab Hassan, Terry Eagleton, Douwe Fokkema en Brian McHale beklemtoon.

⁴⁹Messerli (1979:5-6) wys op die feit dat hierdie "openliker" benadering juis nie lesersvriendelik is nie, en paradoksaal, 'n groter vorm van eksklusiwiteit meebring: "In order to understand Postmodernism, so it seems to many neophytes, one has to absorb an incredible body of information exterior to the work itself. Whereas the New Critics ostensibly required only a "competent reader" and a text, the Postmodernists seem to demand readers who have assimilated an enormous amount of data ... And since the artifact is less the focus than the process by which the artifact was made and continues to be made by the artist and others, Postmodern theorists seem to be asking the would-be student to participate in something which is beyond him." Wilhelm Liebenberg (1988:282) is ook van mening dat postmodernistiese tekste alleenlik vir 'n "popular culture of the elite" bedoel is. Charles Jencks (soos aangehaal deur McHale, 1992:146) sien dit as dubbel-gekodeerde tekste: "(it) simultaneously addresses an elite minority through high-art codes, and a mass public through popular codes".

Die postmodernisme probeer nie meer, soos in die realisme, die buitewêreld of die bewussynswêreld vasvang nie, maar staan skepties teenoor so 'n realiteit - die realiteit word gefiksionaliseer en die oorspronklike feit is nie meer herkenbaar nie. Realisme en mimetisme word afgesweer: "die werklikheid is evenzeer een talige konstruksie sodat het onderskeid tussen feit en fiksie kom te vervallen (Van Gorp, 1986:323).

Die verval van die grens tussen feit en fiksie korrespondeer andersyds met die beweging dat die onderskeidingsprinsipes van genres geïgnoreer word ('n outobiografie is nie "waarheid" nie, 'n fiktiewe teks is nie "verbeelding" nie), andersyds is dit ook in pas met die postmodernistiese siening dat daar geen onderskeiding is tussen lewe en kuns, skrywer en leser nie. Hassan (1975:24) sê hieroor: "Author and reader now meet everywhere: in language, on the stair, on the telescreen. The old distinction between art and life are distinctions that few contemporary artists find interesting to maintain."

Omdat die onderskeid tussen feit en fiksie verval, maak die postmodernistiese outeur ook geen aanspraak meer op oorspronklikheid nie, omdat alles reeds geskryf is. Die skrywer is 'n skriba wat uit 'n wêreld-argief na willekeur kan selekteer en kopieer (Van Gorp, 1986:323), en sy oorspronklikheid lê slegs in die nuwe verhoudings wat hy tussen tekste skep. Hy laat ou tekste op 'n nuwe manier mekaar aanvul, weerspreek en parodieer. 'n Nuwe teks ontstaan uit die samevoeging van dele, sodat daar 'n verskuivende visie op 'n gebroke wêreld ontstaan.

D'haen (1987:145) sê dat die postmodernistiese skrywer nie net die samelewing se norme en waardes uitdaag nie, maar ook die siening oor "werklikheid" self.

One way to do this is to adhere to what traditionally have been regarded as sub-genres singling out, at variance with the totalizing ambitions of "the" novel, one facet of "reality" and extending it beyond what is deemed "possible" or "normal" in everyday reality so perceived. Hence the Postmodern preference for westerns ... detectives ... and science fiction.

D'haen sien die "violation of the real" nie net in die genoemde subgenres nie, maar ook in die magiese realisme van Marquez se romans en in John Fowles se tekste waarin die tyd "afgebreek" word. Die postmodernistiese teks poog nie om die wêreld of die bewussyn weer te gee nie, maar staan skepties teenoor die bestaan van die "realiteit". Dit verteenwoordig nie meer die

buitewêreld nie, maar skep sy eie wêreld. Die skeidslyn tussen werklikheid en illusie, droom en fantasie vervaag.⁵⁰ Die doel van die postmodernistiese teks se minagting en deurbreking van die werklikheid is, aldus D'haen (1987:148, 151), om die leser te verwar en hom/haar te dwing om opnuut te kyk na wat sy/haar samelewing as "realiteit" sien of voorskryf. Indien die teks dit regkry om die leser se verwagtingshorison (soos Iser dit beskryf het) te verruim, dan het die literatuur daarin geslaag om nie net literêre konvensies nie, maar ook sosiale konvensies te verander/verruim. Dit is egter nie in staat om, soos die modernistiese teks, oplossings of alternatiewe te bied vir die postmodernistiese mens se probleme nie. Dit kan dit slegs diagnoseer "by suffering it the same way he does".

Die disparate interpretasies en teenstrydighede van die postmodernisme is deels die resultaat van die "middelgrond"⁵¹ wat dit deur die medepligtigheid aan én ondermyning van heersende kultuuraspekte beklee. Hierdie strategiese dubbelkantigheid, of "politieke huigelagtigheid" soos Hutcheon (1994:612) dit noem, is die groot gemene deler in die postmodernistiese diskoers. Om klem te lê op slegs één van hierdie aspekte (óf die medepligtigheid aan strukture en konvensies, óf kritiek daarteen), is om die kompleksiteit van hierdie benadering te misken. Dit is ook een van die redes vir die verskil in opinie oor die waarde van die postmoderne problematisering van kwessies soos geskiedenis, representasie, subjektiwiteit en ideologie. Hutcheon is van mening dat die kulturele en nasionalistiese verskille wat daar onderling tussen die postmodernistiese kritici bestaan, ook 'n rol speel in die verskillende perspektiewe wat hierdie kritici op die postmodernisme het. So byvoorbeeld, kom die Fransman Jean-Francois Lyotard se definisie van die postmodernisme as die dood van die meesternarratief uit 'n ander intellektuele en historiese verwysingsraamwerk as dié van Jürgen Habermas wat argumenteer dat die modernisme en sy *enlightenment*, wat in Duitsland en Oos-Europa 'n "onvoltooide projek" is, eers voltooi moet word voordat daar op natuurlike wyse oorgegaan kan word na die postmodernisme.

⁵⁰Afrikaanse tekste waarin die begrip "realiteit" in postmodernistiese idioom verruim word, is onder meer die kortverhaalbundels van Franci Phillips en Sonja Loots se roman *Spoor*. Dit is ook (veral) te sien in Prinsloo se verhale waarin die belewende ek se droomlewe ter sprake kom.

⁵¹Dié term is gemunt deur Alan Wilde in sy studie *Middle grounds: Studies in Contemporary American Fiction* (1981).

1.3.5 Die wesenskenmerke van die postmodernisme narratiewe teks

In die vorige afdeling is daar gepoog om op oorsigtelike wyse die kenmerke van die postmodernisme, soos dit in die literatuurwetenskap gemanifesteer word, te gee. Voordat daar na die ontleding van Prinsloo se verhale oorgegaan word, moet die belangrikste narratologiese kenmerke van die postmodernistiese teks uitgewys word. Hierdie bespreking is uiteraard oorsigtelik en vereenvoudig. Die toepaslike kenmerke sal tydens die bespreking van die afsonderlike verhale uitgewys en vollediger bespreek word.

Die postmodernistiese teks is, soos Van Gorp (1987:323) dit stel, 'n teks wat fragmente en verskillende gesigspunte byeenbring sonder dat dit deur een regulerende prinsipe, soos 'n alwetende verteller, beheers word. Die verteller in die postmodernistiese teks is aldus Richard Pearce (soos aangehaal deur Messerli, 1979:206):

no longer situated between the subject and the reader, he no longer stands on a fixed vantage, and he no longer encloses the subject within the frame of his visual imagination. Indeed, as he enters the frame, the medium asserts itself as an independant source of interest and control ... And what the reader sees is no longer a clear picture contained within the narrator's purview, but an erratic image where the narrator, the subject and the medium are brought into the same imaginative field of interaction, an image that is shattered, confused, self-contradictory but with an independant and individual life of its own.

Die collage is 'n tipiese manifestasie van die postmodernistiese teks waarin verskeie vertellers en diskoerse aan bod gestel word. Die verteller/s is selde objektief en vertoon dikwels 'n skisofreniese "confusion of narrative voices" (Messerli, 1979:208),⁵² maar hy kan ook 'n objektiewe verteller wees wat sy karakters en gebeure op 'n merkwaardig onbetrokke wyse weergee - 'n verskynsel wat gekoppel word aan die outeur se behoefte om homself as die kunstenaar te ontbloot:

in numerous recent works in all of the arts, we note an insistence ... on the exposure of the artist's tools, the removal of the black curtain, a bold/bald statement of the artist's up-front performances of the act of production. This double distancing ... is primarily another method of drawing attention to the authorial or narrative presence

⁵²Sien ook Allen Thiher se omskrywing van die postmodernistiese teks as "schizo-texts" (Bertens en D'haen, 1988:44).

(Messerli,1979:209).

Realisme en mimetisme word afgesweer; die werklikheid is eweseer 'n talige konstruksie waardeur die onderskeid tussen feit en fiksie verval. Hierdeur kom die ondermyning van die plot, maar ook die konstante besinning oor die aard van fiksionaliteit en die preokkupasie met die eie struktuur na vore, dikwels in die vorm van die parodie of die pastiche.

Een van die belangrikste eienskappe van die postmodernistiese teks is die selfbewuste, metafiksiële aard daarvan. "Metafiction implies a fiction that self-consciously reflects upon its own structure as a language" (Patricia Waugh, 1984:14). Sy is van mening dat "the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction" (1984:6). Bertens en D'Haen (1988:114) sê ook dat die mees hanteerde strategie van die metafiksiële teks dié een is waarin "die skrywer" openlik kommentaar lewer op sy werk, of die leser daarby betrek.

Die struktuur van die metafiksiële teks hanteer 'n eklektiese mengeling van tradisionele en populêre genres wat meebring dat alles met alles gekombineer en versoen kan word. Bertens en D'haen (1988:127) wys daarop dat die postmodernisme geen enkele nuwe tegniek voortbring het nie, maar ewemin is daar net een tegniek wat uitsluitlik gebruik word: "net zoals het hele historiese arsenaal van teksten onmiddellik intertekstueel toegankelijk is voor de postmodernist, zo is dat ook het geval met alle in de geschiedenis van de literatuur gebruikte technieken". Messerli (1979: 214) sluit hierby aan as hy sê dat daar "less emphasis on innovation and experimentation than upon self-conscious imitation and linguistic play" is.

Die afwysing van die historiese perspektief met sy chronologiese volgorde van gebeure het meegebring dat die postmodernistiese skrywer die wêreld omskep in 'n labirint, 'n doolhof sonder 'n uitgang, 'n spieëlsaai waarin beelde oneindig reflekteer of die Royal-bakpoeierblik met sy nimmereindigende beeld na binne. Hoe belangrik die struktuur van die postmodernistiese teks is, word geïllustreer deur Sharon Spencer (soos aangehaal deur Messerli,1979:215) wat sê dat

the architectonic (dit wil sê, metafiksiële) novel's essential feature is neither thematic nor stylistic, but structural. Its goal is the evocation of the illusion of a spatial entity, either representative or abstract, constructed from prose fragments of diverse types and

lengths and arranged by means of the principle of juxtaposition so as to include a comprehensive view of the book's subject. The "truth" of the total vision of such a novel is a composite truth obtained from the reader's apprehension of a great many relationships among the fragments that make up the book's totality.

Die karakters in die postmodernistiese metateks "are most often stereotypes, mannequins, pronouns, or are non-existent; and nearly always, no matter what shape they take, they are represented as things of fiction rather than as symbols of living people". Wat betref plek, is dit "imaginary and theatrical, and often ... reflects a concept of fiction in which the fiction itself is not contained in the text, but pushes beyond textuality to become part of the author and reader's worlds" (Messerli, 1979:219).

'n Belangrike aspek van die postmodernistiese literatuur is die rol wat aan die leser toegeken word. Umberto Eco (1994:3) sê tereg "every text ... is a lazy machine asking the reader to do some of its work", omdat daar nog nooit vantevore soveel aktiewe deelname van die leser verwag is as juis in die postmodernisme nie. Met die postmodernistiese uitgangspunt dat daar tussen kuns en werklikheid geen verskil meer is nie, het die skrywer ook nie 'n groter rol as die leser nie. Die leser, trouens, aanvaar ook geen enkele outeursinstansie bo hom nie, en bepaal self watter betekenis hy aan 'n teks toeken.⁵³

1.4 Slotopmerkings

Die postmodernistiese teks vertoon 'n aktiewe interaksie tussen leser en skrywer, 'n skynbaar willekeurige samestelling, collage-struktuur, verhaalinbeddings, veelvuldige eindes, paradoksale parallelliserings en 'n algemene veelvuldigheid ten opsigte van interpretasie. Postmoderne literatuur is voortdurend in konflik met sigself omdat dit iets (deur taal) wil weergee wat onmoontlik is. Hierdie ervaring is nie noodwendig negatief nie, omdat die skrywer hierin nuwe kreatiewe moontlikhede sien. Dit kom tot uiting in die parodiërende postmoderne teks en die

⁵³Die rol van die leser binne die postmodernisme het beduidende implikasies vir Prinsloo se oeuvre. Daar word later vollediger op hierdie saak ingegaan.

hiperrealistiese teks.⁵⁴ Bertens en D'haen (1988:45) wys egter ook op die ontwikkeling in die jongste postmodernistiese tekse wat hierdie skeiding tussen taal en werklikheid wél as negatief beskou, en waarin 'n nostalgiese verlanke na representasie, die weergawe van die werklikheid, opklink.

Anders as die modernistiese teks, kan die postmodernistiese teks nie 'n terapeutiese instrument wees nie. Dit is nie 'n beswering teen die onrus van die mens in sy onsamehangende wêreld nie. Op sy beste kan dit slegs die simptome beskryf van die postmoderne mens deur in sy ontologiese onsekerheid te deel.

⁵⁴"Dirty realism", 'n onlangse ontwikkeling in die Amerikaanse literatuur, word gesien as deel van 'n hiperrealistiese literatuuruitbeelding. Ook Prinsloo se bundel *Weifeling* word beskou as "dirty realism" (Hambidge, 1993). Prinsloo het self hierdie begrip omskryf (in *Weifeling*:28). In 'n voetnoot waarin hy 'n huldeblyk aan Raymond Carver lewer, sê hy: "Soos die ander 'dirty realists' is Carver se stories sonder tierlantyntjies en handel hulle veral oor die 'working poor': konstruksiewerkers, kassiers in supermarkte, motelbestuurders, werklose cowboys ..." Prinsloo het, sy eie agtergrond in ag genome, hom skynbaar met hierdie stroming geïdentifiseer deur sêlf hierdie soort realistiese teks te skryf.

*JONKMANSKAS*⁵⁵ (1982)

"Alles het werklik gebeur en is nie fersindels nie,
maar ware manlike ondervindings"
(*Jonkmanskas*:86).

2.0 Inleiding.

Koos Prinsloo was vanaf sy laat-hoërskooljare literêr bedrywig met die publikasie van verhale en poësie in verskeie tydskrifte,⁵⁶ en debuteer in 1982 op vyf en twintigjarige leeftyd met die kortverhaalbundel *Jonkmanskas*. Die publikasiedatum van sy debuut tipeer hom as 'n sogenaamde "tagtigerskrywer".⁵⁷ Terugskouend word hierdie dekade gesien as een van die belangrikste tydperke in die ontwikkeling van die kortverhaal in Afrikaans sedert die vernuwing van die prosa wat in die sestigjare plaasgevind het. Dit het 'n era van ongekeende produktiwiteit

⁵⁵Volgens 'n brief van Koos Prinsloo aan Petra Grütter van Tafelberg-Uitgewers (NALN-dokumentasie: MS 2979/95/74) is vroeëre keuses wat as titel vir dié bundel oorweeg is: *Skrot*, *Fucking for virginity* en *In die kake van die dood*.

⁵⁶Van sy gedigte het in die sewentigerjare onder meer in *Rooi Rose* en *Huisgenoot* verskyn. Prinsloo was as student aan die Universiteit van Pretoria redaksielid van die omstrede studente-tydskrif *Vlieg III*. In 1979 is dié publikasie deur die destydse Publikasieraad verbied, en die hele redaksie deur die professorale dissiplinêre komitee van die Universiteit skuldig bevind aan wangedrag en vir 'n tydperk van 'n jaar van die universiteit geskors. Die skorsing is opgeskort op voorwaarde dat die studente hulle nie weer aan wangedrag skuldig maak nie. Koos Prinsloo, skrywer van die ongewenste verhaal "Skrot", kon ook in geen ander studenteredaksies dien nie.

⁵⁷Verskeie skrywers wat as "tagtigers" beskou word, het ernstige besware geopper teen dié term. Hulle wou nie as "tagtigers" bekend staan nie omdat dit volgens hulle 'n beperkende etiket sou wees. Etienne van Heerden (1990:104) het die algemene gevoel van hierdie groep skrywers geformuleer toe hy gesê het: "Ek hou nie daarvan om na myself as Tagtiger (sic) te verwys nie, want ek glo steeds nie dat ons kan praat van 'n literêre skrywersgenerasie wat radikaal wegbeweeg van dit wat vorige skrywersgenerasies verrig het nie ... Maar ek hou daarvan as lesers na my verwys as 'n Tagtiger, want ek weet dis 'n handige bemarkingsterm wat my en my kollegas eensklaps in modieuse produkte omtoor waarin skynbaar al meer lesers geïnteresseerd is." Prinsloo self sê in 'n onderhoud met Margaretha Goosen (1983) dat die "hedendaagse skrywer hom skaars solidêr (kan) voel met sy tydgenote, wat wou nog met 'n *label* soos die Sestigters van ouds". Hierdie ongemak met (inperkende) etikette is 'n tipiese postmodernistiese verskynsel.

en veelsydigheid op die gebied van die kortverhaal ingelui, en word gekenmerk deur dinamiese vernuwing op tegniese en tematiese gebied.⁵⁸ Prinsloo is een van die mees prominente skrywersfigure van hierdie dekade. In sy uiters positiewe keurdersverslag van *Jonkmanskas* (gedateer 15 September 1981) vir Tafelberg-Uitgewers sê Hennie Aucamp onder meer:

Dié manuskrip sê vir my, op verantwoordelike en artistiek-verantwoorde wyse, wat dit in 1981 beteken om 'n jong Afrikaner-intellektueel te wees⁵⁹ (Tafelberg-argief).

2.1 Kritici oor *Jonkmanskas*

Al het dit nooit enige literêre toekenning ontvang nie,⁶⁰ het kritici saamgestem dat die vernuwende temas en tegnieke in *Jonkmanskas* (1982) dit een van die belangrikste debute van die tagtigerjare maak. J.P. Smuts (1993:65) het waardering vir die feit dat Prinsloo hom onderskei deur 'n "eie aanslag en die vermoë om 'n verhaal boeiend te vertel en verrassende nuanses aan sy vertellings te gee", Jan Rabie (1983) praat van sy "aggressive and totally unconventional writing" en Hans Ester (1983) se mening is dat dié bundel verhale 'n "belangrike" debuut is en dat Prinsloo hopelik nie die pen sal neerlê nie. Die verhale is vir Ester "verwarrend en intrigerend" vanweë die grimmige en nihilistiese boodskap wat deur die spel-element gedra word, maar hy spreek tog sy waardering uit vir die wyse waarop die skrywer voortdurend aan "jongleren" is. Eduan Swanepoel (1994:222) wat van mening is dat Prinsloo "een van die mees begaafde stiliste is wat die Afrikaanse prosa nog opgelewer het", verwoord ook die gemiddelde leser se siening as hy sê dat hulle maar swaar gesluk het aan "die ontblotende aard" van Prinsloo se temas en die "vreemde strukturering wat daaraan gegee is". Syns insiens het Prinsloo, in die

⁵⁸Die belangrikste kenmerke van hierdie dekade word deur J.P. Smuts (1991:30) gesien as onder andere 'n pessimistiese ingesteldheid en politieke neerslagtigheid, die wegbeweeg van die geslote struktuur as ideaal, die manifestasie van die postmodernisme in veral die metafiksionele teks en die wyse waarop tradisionele vorme af- en opgebreek word en as tussenvorme evolueer. Op tematiese vlak wys Smuts verhale met die gay- en die grenstemas aan as tipies van die tagtigerskrywers. Hy voer ook aan dat die kort prosateks binne dié dekade van die belangrikste bydraes tot die prosatoneel lewer.

⁵⁹In hierdie verslag beveel Aucamp die titels *Skrot* of *Skrotwerf* aan as bundeltitel.

⁶⁰Die Eugène Maraisprys vir debuutwerk is in 1982 verower deur Alexander Strachan se bundel grensverhale *'n Wêreld sonder grense*. Charles Malan maak in sy keurdersverslag van Prinsloo se tweede bundel verhale aan HAUM-Literêr (tôe getiteld *Agt verhale*) die foutiewe stelling dat Prinsloo se debuut bekroon is.

oë van die leser, "die grense van wat tradisioneel as fatsoenlik gesien is, oortree".

Ten spyte van die (myns insiens korrekte) aannames wat Swanepoel maak ten opsigte van die resepsie van Prinsloo se tekste deur beide die gemiddelde Afrikaanse leser en kritici, is *Jonkmanskas* besonder gunstig deur resensente ontvang.⁶¹ Waardering vir die "uitmuntende kwaliteite" soos 'n "komplekse lewensgevoel tesame met 'n beheerste hantering van eksperimentele vorm" (Ia van Zyl, 1983:114), en vir die vernuwende aspekte soos die grens- en gaytemas is uitgespreek. Sy geslaagde eksperimente met die postmodernistiese gebruikmaking van die dokument en die metafiksionele aanbod van die verhale is ook aangeprys.

Nie al die resensente was egter ewe positief nie. M.C. Botha (1983) spreek hom, naas enkele positiewe oordele, fel uit teen die feit dat Prinsloo "veel meer geïnteresseerd daarin (is) om intellektuele wonderwerke te probeer verrig" as om 'n goeie storie te vertel.⁶² J.C. Kannemeyer (1988:332) sê dat die taalgebruik in *Jonkmanskas* "dikwels geforseerd en yl aandoen" maar gee tog erkenning aan die feit dat hy die eksperimente van ander postmodernistiese skrywers verder voer. Dan Roodt (1995:46) is nog meer krities as hy in sy artikel "De windstilte van post-apartheid; Een overzicht van de Afrikaans literatuur ná 1980" sê dat Prinsloo se meestal biografiese verhale, waarin die ang van 'n jongman uitgebeeld word, wel interessant is, maar om dié skrywer "te presenteren als een van de hele groten van alle tijden" meer sê oor die gebrek aan deurdagte kritiek in Suid-Afrika as wat dit 'n akkurate tipering van Prinsloo se literêre kwaliteite is.

Die eksperimentele binnetrede van die konkrete outeur in *Jonkmanskas* bevraagteken die onderskeidingsprinsipes wat narratiewe instansies soos die abstrakte en konkrete outeurs tradisioneel van mekaar geskei én onderskei het. Dit, tesame met die eksploitering van verskeie

⁶¹Vergelyk ook die resensies van Adrianna Andersen (1983) en J.P. Smuts (1983).

⁶²Johann de Lange (1983) reageer skerp op M.C. Botha se resensie deur te sê dat hy nie "intellektuele wonderwerke" in Prinsloo se bundel vind nie, maar "veel eerder 'n lewendige en kreatiewe *spel* met die medium" (kursivering van De Lange). De Lange kom tot die gevolgtrekking dat die verhale "klein momente (is) waarin baie openbaringe skuil, en dat dit met so min fuss vertel word, is 'n groot aanwinst".

tegnieke van fiksionalisering en defiksionalisering en die gebruik van outobiografiese strategieë, dwing die interpreterende leser en literatuurondersoeker om te kyk na die verhouding tussen feit en fiksie in Prinsloo se oeuvre.

2.2 Feit en fiksie: 'n klassifikasiesisteem vir *Jonkmanskas*

Prinsloo maak van 'n groot verskeidenheid tegnieke gebruik om die metafiksionele spel met werklikheid en fiksie te speel en die verskillende narratiewe moontlikhede wat dit oproep, te ontgin. Eduan Swanepoel (1994:222) se benoeming van Prinsloo as die eerste post-industriële skrywer in Afrikaans, hoofsaaklik vanweë sy benutting van talle media- en reklametegniese en -strategieë, is belangrik. Hy maak byvoorbeeld, reeds in sy debuut, gebruik van die jukstaponering van die visuele en die geskrewe teks. Daar word ook van verskeie soorte gegewe gebruik gemaak om 'n waarheidsillusie aan sy verhale te gee. Die opvallendste hiervan is die outobiografiese feite aangaande die konkrete outeur.⁶³ Die geredelik beskikbare outobiografiese gegewens wat die leser deur middel van die agterplat (en foto) van die bundel kry, word in die verhaalgegewe gebruik sodat die leser gedwing word om daarvan kennis te neem. 'n Tweede soort gegewe is Prinsloo se gebruik van outentieke dokumente wat deel uitmaak van die sentrale teks, asook akademiese verwysings na eksterne bronne en dokumente. Nog maniere waarop die illusie van die "waarheid" geskep word, is die aanbieding van feitlike besonderhede oor 'n groot verskeidenheid verbruikersprodukte, van plaatopnames tot kameras, boeke en films, asook die werklikheidsgetroue uitbeelding van sekere geografiese ruimtes. Met 'n kombinasie en seleksie van hierdie gegewens kan die verhale in *Jonkmanskas* wat op die werklikheid aanspraak maak, in 'n bepaalde "hiërargiese" orde van feitlikheid aan bod gestel word.

Die verhale waarin die outeursnaam ooreenstem met dié van die verteller/fokalisator, of waarin dit geredelik afleibaar is, word beskou as die eerste, of hoogste, hiërargiese kategorie. 'n Opvallende outobiografiese relasie tussen outeur en teks word met hierdie ooreenstemming geïmpliseer. Dit is insiggewend om op te merk dat juis hierdie kategorie verhale (in

⁶³In Bylaag 1 van hierdie studie word 'n kort uiteensetting van Prinsloo se lewensgeskiedenis gegee. Dit word gedoen om die relevante lewensfeite van die outeur te vergelyk met die inligting wat hy daaroor in sy verhale gee.

Jonkmanskas) ook gekenmerk word deur die gebruikmaking van dokumente of verwysings na dokumente, terwyl dit in ander verhale afwesig is. 'n Dubbele stelsel van feitelike gegewens, outobiografiese feite én dokumentasie-materiaal, word dus gebruik om hierdie kategorie verhale in die hoogste hiërargiese orde te plaas. Die tweede kategorie bestaan uit verhale wat op sigself nie feitelike aansprake kan maak wat betref die outeur se naam nie, maar dit tog doen deur middel van intertekstuele verwysings met verhale in die eerste kategorie. Dokumentêre bewyse word nie in die verhale wat in hierdie kategorie voorkom, gebruik nie. 'n Derde kategorie bevat verhale wat nie feitelike aansprake maak in terme van die outeur se outobiografiese besonderhede nie, maar in sommige verhale wel aanspraak maak op wat Henriëtte Roos (1988) Prinsloo se "dokumentêre presisie" genoem het. Soos reeds in die inleiding uiteengesit is, word daar in hierdie studie gekonsentreer op die verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie, daarom word laasgenoemde kategorie verhale nie bespreek nie.

2.3 Die verhale met outobiografiese werklikheidsaansprake in *Jonkmanskas*

In *Jonkmanskas* is daar (voorlopig)⁶⁴ vyf verhale met opvallende en minder-opvallende outobiografiese merkers. Hierdie verhale verruim op tipies postmodernistiese wyse die tradisionele grense tussen feit en fiksie. Hulle is, in die volgorde soos wat dit in die bundel verskyn: "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", "In die kake van die dood", "Skrot", "Die plaas se naam was Jakkalsdraai" en "Die jonkmanskas".

Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter.

Lejeune (1989:14) argumenteer dat daar twee maniere is waarvolgens die identiteits-ooreenkoms tussen die outeur, die verteller en die protagonist bevestig kan word. Die eerste hiervan kan, soos Lejeune dit noem, "in a obvious way" wees:

at the level of the name that the narrator-protagonist is given in the narrative itself, and which is the same as that of the author on the cover.

In drie verhale van *Jonkmanskas* is die familienaam (Koos Prinsloo), en familie-verbintenis

⁶⁴Hierdie uitspraak word voorbehou as voorlopig, aangesien eksterne dokumentasie hierdie indeling dalk in die toekoms kan verander.

die sentrale aanduiding dat 'n outobiografiese diskoers aan bod gestel word, te wete: "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", "In die kake van die dood" en "Die jonkmanskas". Die aanspraak wat hierdie verhale op "feitelikheid" maak, berus op die opvallend outobiografiese binnetrede van 'n fokalisator met die naam "Koos". Hiermee beantwoord dit aan een van die vier primêre eise wat Lejeune (1989:3-30) aan die identifisering van die outobiografie stel, naamlik dat die situasie van die outeur sodanig is dat die konkrete outeur en verteller en die protagonis identies is. Dié volledige ooreenkoms tussen die skrywer en die karakter se naam kan die leser verlei om die afleiding te maak dat die karakter direk gekoppel kan word aan die persoon van die konkrete outeur, Koos Prinsloo. Dit gebeur nie net op grond van die kort *curriculum vitae* van die outeur op die agterblad nie, maar ook vanweë die konsekwente wyse waarop hierdie historiese gebeure in die verhale aan die karakter Koos Prinsloo gekoppel word. Die aanwending van dokumentasie of akademiese verwysing na eksterne bronne in hierdie verhale is 'n verdere metode van verifikasie, wat bevestig dat dit inderdaad hier oor die konkrete outeur, Koos Prinsloo (en sy familie) gaan. Soos uitgewys sal word, is die "direkte" skakeling tussen karakter en konkrete outeur dikwels net 'n illusie, omdat hierdie verhouding op 'n verskeidenheid maniere gefiksionaliseer word.

Kategorie 2: Implisiet afleibare identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter.

Die tweede manier waarop die outeur-verteller - verbintenis gemaak kan word, is volgens Lejeune (1989:14) op 'n implisiete vlak. As dit nie gebeur deur middel van naamgewing of spesifieke verwysings na bronne wat dié konneksie bevestig nie, dan gebeur dit:

where the narrator enters into a contract vis-à-vis the reader by acting as if he were the author, in such a way that the reader has no doubt that the "I" refers to the name shown on the cover, even though the name is not repeated in the text.

In die verhale, "Die plaas se naam was Jakkalsdraai" en "Skrot",⁶⁵ word van intertekstuele relasies gebruik gemaak om sekere feite af te lei en die outobiografiese kode te aktiveer.

⁶⁵In onderhoude met Willemien Pieterse (*Insig*, 1988) en Margaretha Goosen (*Naspersnuus*, 1983) het Prinsloo self bevestig dat die gebeure wat in "Skrot" beskryf word, gegrond is op die werklikheid. Die aansprake op outensiteit wat hier gemaak word, word egter sonder hierdie buite-tekstuele inligting gedoen. Dit word dus bloot as bevestigende getuigenis gebruik.

Insiggewend genoeg is dit weer eens die karakter se naam wat uit hierdie netwerk van inligting afgelei kan word, sodat die ek-karakter van "Die plaas se naam is Jakkalsdraai" en die fabriekswerker in "Skrot" beide as "Koos"-karakters kwalifiseer.

Kategorie 3: "Fiksionele" verhale.

'n Derde kategorie verhale kan in *Jonkmanskas* geïdentifiseer word, naamlik dié wat oënskynlik geen verwysing na die konkrete outeur se naam of leefwêreld oproep nie, en as fiksionele en onafhanklike verhale beskou kan word.⁶⁶ Hierdie klassifikasie word egter as voorlopig gesien, vandaar die aanhalingstekens by die tipering "fiksionele verhale". Prinsloo se oeuvre van vier kortverhaalbundels vereis, soos Swanepoel (1994:218) beklemtoon, 'n pro-aktiewe, sowel as 'n retro-aktiewe benadering van sy leser. 'n Leser wat Prinsloo se bundels in chronologiese volgorde lees en interpreteer, soos wat hierdie studie doen, is genoodsaak om met elke volgende bundel die voriges te herlees en aanvanklike interpretasies of afleidings te hersien omdat latere verhale, soos Swanepoel dit stel, dikwels vroeëre tekste "herverken, herskryf en herfokus". 'n Verdere aspek wat in gedagte gehou moet word, is dat al hoe meer dokumentasie beskikbaar raak wat nuwe inligting na vore kan bring en 'n her-klassifikasie van die sisteem kan meebring.⁶⁷

Die verhale in die derde kategorie kan op grond van die benoeming van die karakters in twee verdere onderafdelings verdeel word. In "Fighting for peace", "Beside the point", "Die eende" en "Oog vir 'n oog" word die karakters met voornamename benoem: Pretorius, Louis, Henry, Konrad,

⁶⁶Die klassifikasiesistelsel wat in hierdie studie gebruik word, het uiteraard baie meer kompleks geraak namate Prinsloo se oeuvre ontwikkel het. (Sien die opvolgende hoofstukke van hierdie studie.) 'n Verfyning van hierdie stelsel word by voorbaat in die vooruitsig gestel namate nuwe en ekstra-tekstuele outobiografiese feite aan die lig kom. Hier word spesifiek verwys na die uitgebreide dokumentasie wat die skrywer aan NALN bemaak het en relevante inligting bevat (maar nog onder embargo is), asook persoonlike mededelings aan joernaliste en onderhoudvoerders. Die derde kategorie in die stelsel benodig reeds in Prinsloo se tweede bundel 'n verfyning met die inligting wat uit ander dokumentasiebronne as die bundel self bekend geword het. Sien byvoorbeeld die bespreking van "Die besoek" (*Die hemel help ons*) in hierdie studie.

⁶⁷In 1996 het daar byvoorbeeld twee kortverhaalbundels verskyn (dié van Johann de Lange en Shaun de Waal) waarin ingespeel word op Prinsloo se oeuvre. 'n Hele aantal karakters word byvoorbeeld in De Lange se bundel gekoppel aan die werklike persone op wie Prinsloo se karakters gebaseer is.

André, Nic, Willem. Nie een van hierdie karakters, of hul omstandighede, skakel genoegsaam deur middel van intertekstuele getuienis aan die reeds-geïdentifiseerde verhale nie, daarom moet aanvaar word dat hierdie verhale as fiksie aangebied word. Die moontlikheid bestaan egter altyd dat die outeur die slinkse spel van verdoeseling steeds verder voer en 'n "Koos"-karakter (soos wat hy in ander verhale aan bod gekom het) in hierdie verhale met 'n "skuilnaam" benoem, soos dit wel in opvolgende bundels die geval was.⁶⁸ Indien dit wel so is, moet aanvaar word dat die intensie van die outeur sodanig is dat hy met opset nie genoegsame sleutels vir hierdie literêre speurtog verskaf het nie, en dus verkies dat die outobiografiese teenwoordigheid nie meer as net 'n suggestie bly nie. Vanweë die beperkte omvang van hierdie studie word die verhale in hierdie kategorie nie bespreek nie.

Die tweede soort verhaal in hierdie kategorie, waarvan "Crack-up" die enigste voorbeeld in hierdie bundel is, is miskien moeiliker te kategoriseer as 'n "suiwer" fiksionele verhaal.⁶⁹ Die leser kry naamlik hier te doen met naamlose karakters; die ouktoriële verteller stel net 'n "hy" ('n dienspligtige) en 'n "sy" aan bod. Die vermoede bestaan dat die (manlike) karakter 'n Koos-karakter kán wees. Dit word egter nooit duidelik gestel of verder uitgebou nie, daarom moet die leser noodgedwonge (voorlopig) aflei dat dit net soos met die eerste afdeling verhale in hierdie kategorie, aangebied word as 'n fiksionele verhaal.

2.4 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

2.4.1 "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis"

1. Dié openingsverhaal word deur verskeie resensente as 'n soort "toonsleutel" tot *Jonkmanskas* (en Prinsloo se oeuvre) beskou.⁷⁰ Reeds in hierdie eerste verhaal word die "ou wêreld" van die

⁶⁸Kyk in hierdie verband ook na Johann de Lange (1988) se aanname oor Prinsloo se outobiografiese inslag in sy resensie oor *Die hemel help ons*. Hy sê naamlik dat die verteller in al die verhale een en dieselfde mens (met ander woorde, Koos Prinsloo) is. Dieselfde vermoedens, dat die outeur deurgaans outobiografies in sy verhale betrokke is, is hier ook ter sprake, maar sonder enige tekstuele bewyse.

⁶⁹Hierdie uitspraak word as voorlopig beskou. (Sien ook voetnoot 64.)

⁷⁰Sien die resensies van T.T. Cloete (1983), J.P. Smuts (1983) en Etienne van Heerden se artikel (1995:293-308).

oupa én die burgerlike ouerhuis gestel teenoor die "nuwe wêreld" wat die jongman verteenwoordig - 'n teenstelling wat die gebruik van die outobiografiese kode 'n effektiewe, en voor die hand liggende keuse maak. Prinsloo demonstreer in hierdie verhaal ook 'n verskeidenheid literêre tegnieke wat hom van meet af aan as "postmodernis" sou teken.

2. "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" is 'n verhaal waarin nie net 'n geografiese reis nie, maar veral psigologiese en ideologiese reise afgelê word. Die dag waarop die jongman tuis kom van 'n oorsese besoek, is voorts ook 'n "reis" deur een dag - 'n dag vol klein, huislike insidente wat afgespeel word teenoor 'n ruimer wêreld- en lewensbeskouing.

Etienne van Heerden (1995:293-294) is van mening dat die terrein wat in hierdie verhaal deurreis word, "nie soseer 'n ruimte in die fisieke (is) nie, maar eerder taal wat as 'n dimensie verken word ... 'n reis deur tekste". Johann de Lange (1983) het ook gesê dat "kommunikasie", taal- en seksuele kommunikasie, die belangrikste element in hierdie verhaal is. In die karakters se futiele pogings om kontak te maak, beproef hulle allerlei maniere en mediums, soos die aanhalings en verwysings in hierdie verhaal getuig.

3. Soos nog meermale in Prinsloo se verhale sou gebeur, word die belewende persoonasie deur die oukatoriële verteller as "die jongman" benoem. Hy keer terug van 'n reis deur Amerika,⁷¹ soos afgelei kan word uit die talle verwysings na hierdie land, en betree die "nuwe wêreld"⁷² van sy ouerhuis. Dit word algaande duidelik dat dit nie soseer die wêreld van sy ouerhuis is wat verander het, of "nuut" is nie (daarvoor is die uiterlike, kosmetiese veranderinge wat aan die huis en erf aangebring is darem net te gering), maar die jongman self. Dit is hy wat na sy reis met nuwe oë na sy ouerhuis-en die lewe kyk.

Die verandering wat tydens sy reis in hom voltrek het, veroorsaak dat hy 'n onsekere tuiskoms

⁷¹Van Heerden (1995:293) noem hierdie geografiese gebied 'n "kulturele metropool".

⁷²Vergelyk die verwysing na Amerika wat met die ontdekking daarvan gesien is as die "nuwe wêreld". Die jongman maak sy ervarings van die "nuwe wêreld" (Amerika) ironies van toepassing op sy tuiskoms wanneer hierdie "kulturele metropool" gestel word teenoor die burgerlike ouerhuis.

ervaar. Hy voel ontuis en sy ouerhuis word vir hom 'n ruimte van krisis. Dit is duidelik dat sy familieleden hom inwag, want die tee- en eetgoed (as die tradisionele teken van verwelkoming) staan gereed. Die gesprekke wat hy met hulle voer, is egter uiters onbevredigend, en inderwaarheid nie-kommunikatief. Stomp sinne en nie-tersaaklike opmerkings kenmerk die gesprekke. Hierdie bisarre situasie word telkens ge-eggo deur die seniele ouma se uitings (*Jonkmanskas*: 9, 14, 15), wat ook nie meer binne haar vertroude wêreld (haar vroeëre bestaan in Kenia) leef nie. Die sinsnedes uit die bekende kleuterrympie wat sy aanhaal "Daar's varkies in die bone", "Is die koeie nie in die klawer nie?",⁷³ wys nie net op haar seniliteit nie, maar die argaïese woordgebruik daarin wat boonop te doen het met die plaas-milieu, dui ook aan dat sy deel is van 'n "ander" (ouer) wêreld - en dat sy en haar kleinseun oënskynlik geen gemene grond deel nie.

4. Die vraag "vertel ons van jou reis" weerklink soos 'n refrein deur hierdie verhaal op, sonder dat daar ooit 'n vir die jongman se huisgenote 'n sinvolle antwoord gegee word. Van Heerden (1995:294) wys daarop dat die jongman inderdaad eerlik antwoord op hierdie vraag, omdat hy telkens reageer met 'n verwysing na die tekste wat hy "deurreis" het. Die gebrek aan kommunikasie is egter veral opvallend tussen die jongman en sy pa.⁷⁴ Wanneer die pa sy seun oor sy reis uitvra, wag hy (die pa) nie eens op 'n antwoord nie, maar loop uit die kamer: "Vertel ons van jou reis, het sy vader gesê en sy hande gaan was" (*Jonkmanskas*:9).⁷⁵

Die indruk wat die leser kry, is dat die jongman se ouers nie regtig die besonderhede oor sy reis wil hoor nie, maar meer begaan is oor die gladde verloop van die huishoudelike roetine. Beide bly doenig met algemene, huislike takies: die moeder met die voorbereiding van die eetgoed, en

⁷³Hierdie aanhalings kom uit die tradisionele, anonieme volksrympie "Trippe, trappe, trone" (Opperman, 1981:24) en lui: "Trippe, trappe, trone,/ varkies in die bone,/ koeitjies in die klawer,/ perdjies in die hawer,/ eendjies in die waterplas,/ gansies in die groene gras./ Ek wens dat kindjie groter was / om al die diertjies op te pas."

⁷⁴Die gebrek aan kommunikasie en opstand teen die vader (en vaderfigure) is 'n deurlopende en een van die belangrikste temas in Prinsloo se oeuvre. Dit is opvallend dat hierdie tema reeds in die openingsverhaal van sy debuutbundel aan bod kom.

⁷⁵As hierdie verhaal op outobiografiese aannames berus, soos later wel bewys word, verkry die opdrag in *Jonkmanskas* "Vir Pa, Ma, Toors en Marie" nogal 'n ironiese klankie.

die pa met die was van sy hande. Wanneer die "borstige suster" dieselfde vraag vra, antwoord hy haar met 'n beskrywing van "die ou man met die lang grys hare en bokbaard". Die persoon na wie hier verwys word, is die bekende skilder Walter Battiss. Dié afleiding word gemaak na aanleiding van sy fisiese voorkoms en die verklaring van die begrip "zook"⁷⁶ wat na die dubbelpunt volg. Dit lyk dus asof die jongman vir sy suster 'n antwoord gee wat niks met sy reiservaring te doen het nie. Daar is geen cliché-agtige relaas oor toeristiese plekke en besienswaardighede nie, maar inderwaarheid het sy nuwe "lewensfilosofie" juis te doen met sy reis, die innerlike reis wat hy afgelê het en wat verband hou met die nuwe wêreld wat hy deurreis het. Vir hom is hierdie psigologiese reis belangrik, terwyl sy familieleden kennelik 'n meer toeristiese verslag verlang. Sy "nuwe wêreld" (die alternatiewe wêreld van die kunstenaar) word gestel teenoor die reis na die Nuwe Wêreld waarvan hulle wil hoor.⁷⁷

'n Sleutelbegrip in hierdie verhaal is die Battiss-neologisme "zook". Dit is die taal wat op Walter Battiss se verbeelde eiland gepraat word, maar word in die verhaal self gedefinieer as "(t)he explosion of colours that comes out of you to colour this world" (*Jonkmanskas*:9). Dié woord kom vier keer in verskillende kombinasies en met verskillende betekenisonderskeidings in die

⁷⁶Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Walter Battiss (1906-1982) was die skepper van die "Fook"-konsep. Dit is 'n fiktiewe, alternatiewe samelewing op die Fook-eiland (aanvanklik was dit "Fake Island") met sy eie filosofiese begronding, ekonomie, taal en alfabet en kunsvorme waarvan hy (Ferdinand) die koning was. Die geldeenheid is "Zook". Hierdie samelewing, Battiss se behoefte aan 'n alternatiewe realiteit, word as volg beskryf in die *Fook Book Number 1* (September, 1973) deur Ferdinand Fook en Walter Battiss: "Fook Island was discovered by the original Ferdinand Cook on 6th January, 1723 and lies to the South East of the Seychelle Islands in the Indian Ocean. It is a completely independant island with its own writing, its own songs, its own music, its own poetry, its own religion, its own stamps, its own coinage." Battiss se fantasie-eiland is waarskynlik gebaseer op die Cook-eilande (Polinisië) wat in 1777 ontdek is deur Kaptein James Cook (1728 - 1779). Die Fook - Cook konneksie word verder bevestig deur die feit dat die 30c Zook-posseël van Fook Eiland 'n skildery is van Cook Baai in Tahiti (Skawran & Macnamara, 1985:166).

⁷⁷Die verteller hier is kennelik geïnspireer deur Battiss se filosofie van die alternatiewe realiteit wat deur 'n kunstenaar geskep word. Prinsloo het, soos Battiss, dit ook in sy tekste ondersoek en toegepas. Hiermee demonstreer Prinsloo die postmodernistiese beginsel dat die "waarheid" nie in 'n enkele sisteem te vind is nie en verklaar as' t ware sy ontologiese twyfel in vasstaande beginsels.

verhaal na vore: "zookar", "zook" (to music), "zookmekaar"⁷⁸ en "bazooka" (*Jonkmanskas*:9,12,13, 14). As "zook" (soos Van Heerden,1995:297 sê) 'n "uitbundige uitdrukkingsmiddel" is, en volgens die gegewe definisie, die "innerlike kleur" van elke mens is wat tot uiting kom om die wêreld te kleur, dan is dit duidelik dat hierdie woord elke keer 'n identifikasie of manifestasie is van die betrokke persoon se innerlike.⁷⁹

1. Die sorgsame, huislike ma, wat gesorg het vir "vars tertjies", se "zook" het te doen met die huislike, moederlike sfeer en om 'n spanningsituasie te ontloot: "Do you take zookar in your coffee?" (*Jonkmanskas*:9).
2. Die jongman sê aan sy klavierspelende suster: "You can zook to music" (*Jonkmanskas*:12) as reaksie op die Grootvader se geskrif én op sy klavierspelende suster.
3. Op die soveelste versoek van sy ouers dat die jongman oor sy reis moet vertel, "antwoord" hy met 'n aanhaling uit 'n liriek oor Kalifornië. "Verskuiwende lojaliteite" sê die moeder. "Zookmekaar" is die vader se antwoord. Die vader se "zook" kan hier gesien word as 'n ironiese oproep tot versoening, 'n behoefte om met hom te kommunikeer. Dit is ironies, omdat die woord "bazooka" die positiewe betekenismoontlikhede van "zookmekaar" ondermyn.
4. Wanneer die jongman se vegvoos vriend vir hom sê dat hy "bossies is na die grens", is die jongman se antwoord 'n ironiese uiting van taalgeweld: "bazooka" - wat dui op 'n oorlogsmilieu.⁸⁰

5. Die gaping tussen die jongman en sy gesinslede word duidelik geïllustreer deur die ongewone geskenke wat hy aan sy "naasbestaandes" gee: die grootmoeder kry 'n abakus - 'n (primitiewe) telraam wat gewoonlik vir 'n kind gegee word om te leer tel, en 'n bottel Eau-de-Cologne. Die abakus as geskenk kan aandui dat die ouma "kinds" is. Ook die bottel reukwater is (paradoksaal) nie hier 'n geskenk wat gekenmerk word deur sensualiteit nie, maar iets wat tradisioneel aan 'n

⁷⁸"Zookmekaar" is die naam van die poskantoor op Battiss se Fook-eiland (Skawran & Macnamara, 1985:24).

⁷⁹Hierdie definisie het verband met die tema van hierdie studie, in die sin dat die innerlike van die skrywer/kunstenaar die alternatiewe wêreld wat hy skep, kleur soos hy dit goeddink. Dit demonstreer ook die postmodernistiese beginsel dat woorde hul referensialiteit verloor, maar terselfdertyd nuwe wêrelde open (Bertens en D'haen, 1988:50-51).

⁸⁰'n Bazooka is 'n draagbare vuurpyl-lanseerder wat veral teen pantserwaens gebruik word (HAT, 1994:63).

bejaarde vrou gegee word. Die res van die familie kry ook vreemde geskenke: almal kry boeke met esoteriese onderwerpe, wat beslis nie die indruk laat dat dit gretig ontvang, of deur die ontvanger gelees en begryp sal word nie. Die eerste teken dat Prinsloo in hierdie verhaal met 'n feitelike kode eksperimenteer, is juis as die implisiete outeur hierdie boeke aan die leser voorstel. In skerp teenstelling met die naamlose karakters, sy familielede, wat slegs benoem word as "vader", "moeder", "borstige suster" en "seniele grootmoeder", word elke boek met sy volledige bibliografie, (uitgewer, plek van uitgawe en publikasiedatum, asook vertalingsinligting) aangedui. McNeil se *The Acquisition of Language: The Study of Developmental Psycholinguistics*, Harper and Row, New York, 1970 wat die vader kry, kan gesien word as 'n ironiese "gids" tot taalverwerwing en die psigolinguistiek. (En beter kommunikasie tussen vader en seun?) Richards se *The Theatre and its Double* word aan die moeder gegee - sy wat nêrens geteken word as iemand wat 'n lewendige belangstelling in die teaterwese toon nie. Dit is dan ook geen wonder nie dat sy "vergeet ... om dankie te sê" (*Jonkmanskas*:10). Andy Warhol se outobiografie, *From A to B and back again*, word vir sy suster gegee. Die gedeelte wat sy daaruit voorlees, is as't ware 'n spieëlbeeld van die sinlose, rare gesprekke wat sedert die jongman se tuiskoms gevoer is. Bo en behalwe dat hierdie geskenke juis die kommunikasiegaping tussen die jongman en sy familielede onderstreep, kry die leser die indruk dat die jongman sy eie oorsese boekaankope impulsief aan sy familielede uitdeel - en dat dit uiteindelik veel meer sê oor homself as enige iemand anders.⁸¹ Die enigste sinvolle, of toepaslike geskenke, word gegee aan die bediende wat hom "laggend gegroet" het ('n helder kopdoek, wat sy later in die verhaal dra) en die ouma se bottel eau de cologne (en die hond wat 'n streling kry). Die afleiding wat gemaak kan word, is dat die ouma en die bediende die enigste persone is vir wie daar met oorleg geskenke (weliswaar cliché-agtige, oninspirerende geskenke) uitgesoek is; dat hulle die enigste persone in die huishouding is wat regtig deur die jongman op sy reis onthou is, en nié die sogenaamde "naasbestaendes" nie.

⁸¹Die "jongman", in sy vele gedaantes, word dwarsdeur die bundel heen gekarakteriseer as iemand met 'n lewendige belangstelling in en betrokkenheid by die temas wat hierdie boeke dek: taalverwerwing, psigolinguistiek, die teaterwese en moderne kuns. Dit korrespondeer ook met die biografiese besonderhede wat op die boek se blakerteks gegee word, te wete dat hy "tans besig is met 'n M.A.-studie in Afrikaans". Prinsloo het dié studie nooit voltooi nie.

Die woord "naasbestaandes" en sy betekenisonderskeidings is hier van besondere belang. Dié woord, wat volgens die HAT (1994:686) dui op "naaste familie" of "bloedverwante", word gewoonlik net gebruik in die konteks van 'n sterfgeval; die "naasbestaandes van die oorledene". In hierdie geval is die betekenisonderskeiding van 'n afgestorwene wel van toepassing. In 'n groot mate het die jongman sy familie afgesterf, psigologies ontgroei.

6. Op die psigologies belangrike moment in die verhaal wanneer die leser beseft dat die jongman sy familie "afgestorf" het (of hulle vir hom), kom die grootvader se familiechroniek ter sprake. Deur hierdie chroniek word die anonieme "jongman" vir die leser met 'n naam geïdentifiseer, word sy familiewortels bevestig, word ironiese kommentaar gegee op sy uitgerafelde familiebande én die strewes van beide die grootvader en die kleinseun. Na die middagmaal, terwyl sy ouers slaap en sy suster klavier speel, blaai die jongman deur sy oupa se "Mij Ervaringe". Die betekenisvolle dubbelpunt, en die veranderde lettertipe (handskrif) wek die illusie dat die leser opeens die "outentieke" reisjoernaal ter hand neem.⁸² Van 'n ooreenkoms tussen oupa en kleinseun se voorname is daar op hierdie stadium nog geen direkte bewys nie. Die skrywer van die familiechroniek onderteken die geskrif (een van die vele "outentieke" dokumente in *Jonkmanskas*), as "Jakobus Peterus Prinsloo".⁸³ In kontras met die oupa se uitgesponne voorname, is die kleinseun anoniem. Alhoewel die ouktoriële verteller hom bloot benoem as "die

⁸²Die handskrif wat in die verhaal afgebeeld word, is nie die oorspronklike outeur (Prinsloo se oupa) s'n nie, maar dié van Koos Prinsloo self. 'n Vergelyking met die oorspronklike manuskrip (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/106) wys dat die outeur die voorwoord oorgeskryf het en toe verskeie veranderinge aangebring het. In die oorspronklike manuskrip is die opskrif byvoorbeeld "Voorwoord" terwyl dit in die verhaal "Voor Woord" is. Verder is hierdie Voorwoord plek-plek verkort, en verskeie spel- en grammatiese veranderinge is aangebring. Hierdie verskille wys uitersaak op die vryheid wat die skrywer homself toe-eien in die seleksie van sy stof. Die belangrike punt om hier in ag te neem is dat hierdie skynbare outensiteit deel is van die skrywer se spel van misleiding. Betekenisvol genoeg is die oorspronklike "Voorwoord" óók nie in die grootvader se handskrif nie. Na aanleiding van 'n mededeling deur Koos Prinsloo, wys De Vries (1986:327) daarop dat hierdie "Voorwoord" deur die oupa (J.P. Prinsloo) se vrou geskryf is. Die oupa het dit aan haar gedikteer. Die ouma se skryfwyse was "moderner" as haar man s'n, en dit verklaar die ortografiese en spellingverskil tussen die "Voorwoord" en die oupa se geskrif "Mij Ervaringe". Die verhaal se "Voor Woord" is dus 'n herskrywing van 'n transkripsie.

⁸³In die oorspronklike manuskrip (NALN-dokumentasie: MS 2979/95/106) teken die oupa sy naam as "Jakobus Petrus Prinsloo".

jongman",⁸⁴ is dit vir die leser maar 'n klein sprongetjie om te maak tussen die grootvader "Jakobus Peterus Prinsloo" en die konkrete outeur "Koos Prinsloo" - veral omdat die familieverwantskap ("hy het na die begin van sy *grootvader* se Mij Ervaringe geblaai ..." my kursivering) pertinent uitgewys word. Vir die leser wat die biografiese besonderhede van die konkrete outeur se geboorte en verblyf in Kenia (soos op die agterblad gegee) langs die grootvader se ooreenstemmende ervarings ("Mij Ervaringe" in "Kenya") plaas, is die verwantskap klinkklaar: dit is die konkrete outeur, Koos Prinsloo, wat hier in die gedaante van 'n "jongman" optree. Hierdie proses voltrek hom subtiel, maar tog so direk dat die leser nie anders kan as om onder die indruk te kom van die outobiografiese sfeer nie. Indien die outeur nie wou hê dat die leser hierdie verband moes lê nie, sou enige ander naam en van gedeug het om die outobiografiese illusie te verbreek. Hy implimenteer egter hierdie kode met voorbedagte rade, en met bepaalde implikasies vir die teks (en sy latere oeuvre). Met hierdie sleutelverhaal neem 'n hele korpus van outobiografiese eksperimente, en telkens rondom die Prinsloo-familiegeskiedenis, 'n aanvang.

Die aanduiding "Voor Woord" van die oupa se geskrif herinner die leser aan die titel van die verhaal waarin dit voorkom: "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". Die "Voor Woord" van die familiechroniek, 'n soort ingebedde verhaal, kan óók gesien word as "aantekeninge" oor 'n reis, 'n soort "inleiding" tot die oupa se latere avonture⁸⁵ (Van Heerden, 1995:297). Soos die grootvader, het ook die kleinseun gereis. Hy het 'n "nuwe", maar oorbeskaafde wêreld verken, en sy ervarings al skrywend opgeteken. Die oënskynlike vervreemding tussen die jongman, sy gesin en sy voorouers (die "naasbestaandes") is dus nie so groot as wat aanvanklik voorgegee, of gedemonstreer, word nie. Die ooreenkomste en verskille tussen die twee mans kom binne die bestek van die kort "Voor Woord" duidelik na vore. Ten spyte van die jongman se wankommunikasie met sy gesin, ten spyte daarvan dat hy as 'n soort buitestaander funksioneer,

⁸⁴In dieselfde paradigma word die ander familieleden op net so 'n onpersoonlike wyse benoem. Hulle is die "suster", die "moeder" of die "naasbestaandes". Hierdie gedistansieerde onbetrokkenheid is veral ironies as daar in ag geneem word dat die "jongman" na sy ouerhuis terugkeer na 'n tydperk van skeiding wat sy reis meebring het.

⁸⁵Hierdie latere ondervindings word onder meer in die verhaal "Die jonkmanskas" beskryf, asook in "Our fathers that begat us" in *Die hemel help ons*.

is daar meer as een "onsigbare naelstring" wat hom aan hierdie familie bind. Die eerste hiervan is die naamsooreenkoms (al word dit nog in hierdie verhaal "ontken"), tweedens is daar die oupa en die kleinseun se bemoeienis met die skryfambag, en derdens hul afsonderlike reistogte. Wat die verskille betref, is dit veral die ideologiese verskille tussen die oupa en kleinseun wat opval, as daar gekyk word na die inhoud van die oupa se geskrif, en dit gespieël word teen die jongman se lewe. Die inhoud kan kortliks as volg opgesom word (*Jonkmanskas*:10-11):

1. Die oupa neem hom voor om aan sy kleinkinders te vertel van die "swaar jaare en lekker jaare van hulle groot ouers".
2. Die pionierswerk wat die voorouers gedoen het, die land wat "mak" gemaak is ter wille van hulle nageslag.
3. Die "lekker" wat die kinders vandag geniet, het gekom deur die swaarkry van die grootouers in 'n woeste land waar min geld, swak verblyf en baie ongediertes was. Dit is egter alles moontlik gemaak omdat hulle "voorwaarts gekijk het".
4. Die groot ideaal (van die grootvader en sy tyd- en geesgenote) was om die Afrikaner "suiwer te hou". Dit is gedoen deur vas te hou aan die voorgeslagte se voorbeeldigheid ten opsigte van godsdiens en ras, terwyl die "uitlander geen virskil kon sien tussen swart en wit".
5. Die oupa spreek die hoop uit dat sy nageslag altyd sal "terug kijk na die ouers" wat vir hulle die voorbeeld gegee het.
6. Die afsluiting behels die volledige naam van grootvader Prinsloo, met die aanwysing: "Voortrekkersdaa en onder-vindings op Safarie in Kenya" (sic) (*Jonkmanskas*:11).

Van Heerden is myns insiens korrek as hy sê dat dit in hierdie verhaal veral gaan oor die jongman-skrywer wat hom rig teen die "nosie van stabiliteit en finaliteit in Grootvader se teks"(1995:298). Hy kom tot die gevolgtrekking dat die meesternarratief van die Grootvader gedesentraliseer, en selfs gemarginaliseer, word deur die plasing daarvan naas die tekste van mense uit die "global village" wat van 'n nomadiese beweging tussen wêreldes getuig. Binne dié veelvoud van tekste gaan die bevoorregte gesagstatus van die oupa se teks verlore.

Daar is in hierdie verhaal van twee ideologiese "rigtings" sprake. Die oupa, as baanbreker, beroem hom daarop dat hy al die "swaarkrij" deurgemaak het omdat hy "voorwaarts" gekyk en nuwe grond getem het. Hy verwag van sy nageslag om dieselfde waardes as hy aan te hang, en

in dié proses moet hulle "terug kijk" na die voorbeeld wat aan hulle gestel is. Hierdie rigtingverskuiwing impliseer nie geestelike of ideologiese ontwikkeling nie, maar 'n onrealistiese teruggryp na die verlede. Dié patriargale voorbeeld, 'n ideaalbeeld van die Afrikaner se "suiwerheid", behels veral twee dinge: rasse-skeiding en godsdiens: "deur die voorbeeld en Godsdiens van ons voorgeslagte het ons suiwer geblij" (*Jonkmanskas*:11). Dit is ironies as die leser in gedagte hou dat die jongman, wat betref die uitdeel van geskenke, juis nie aan sy oupa se "voorskrifte" gestand doen nie. Aan die swart vrou, die huisbediende, word 'n werklik toepaslike geskenk gegee, maar nie aan sy gesinslede nie. Die ouma, wat verteenwoordigend is van die oupa en die verlede, verrai deur haar uitings dat sy seniel is, dat sy "uitgedien" is. Die abakus as geskenk sluit hierby aan, omdat dit ook 'n "uitgediende" of oud-modiese konsep is - veral as aangeneem word dat die ouma dit nie as 'n estetiese objek (kunsvoorwerp) waardeer nie. Sy is, soos die verre verlede en al die ideale wat daarmee saamgegaan het, nie meer relevant in die hede nie, maar word nog geakkomodeer binne die huislike opset. Daarenteen het die kleinseun, soos die oupa, "vorentoe" gekyk én gereis - al is dit nie in die rigting van die oupa se wens nie.

7. Die jongman se suster toon al hoe meer ongeduld en woede teenoor die jongman se vreemde optrede. "Vertel my van jou reis, het sy woedend gegil en die klavier toegeslaan" (*Jonkmanskas*:12). As "antwoord" op haar emosionele vraag het die jongman weer vertel van 'n man met 'n baard; hierdie keer 'n jong man met 'n baard en pyp. Die persoon oor wie dit hier gaan, is die digter (en eertydse politieke dissident) Breyten Breytenbach - wat sekerlik een van die bekendste ballingdigters in Afrikaans is. Dié afleiding word gemaak na aanleiding van die verse wat die jongman aanhaal, Breytenbach se bekende "die hand vol vere"⁸⁶ en as antwoord, of supplement, ook "(die hand vol piep)".⁸⁷ Die eerste gedig handel oor 'n romanties-verbeelde tuiskoms. Die tuiskoms bly egter 'n illusie, 'n "hand vol vere" (niks), iets waaroor die digter kan skryf, maar nie self kan beleef nie. 'n "Hand vol vere" kan naamlik, volgens Breytenbach self⁸⁸

⁸⁶Uit *Kouevuur*, 1969.

⁸⁷Uit *Seisoen in die paradys*, 1976.

⁸⁸In 'n televisie-onderhoud gevoer met Daniel Hugo op *Boekforum*, TV-1 (4.7.1995), het Breytenbach onder meer gepraat oor die titel van sy versamelbundel *Die hand vol vere* (1995).

ook dui op "'n hand vol penne, skryfgoed". Die skryfdaad (aantekeninge) staan dus in die plek van die werklikheid. In die tweede gedig, wat Breytenbach ná 'n kortstondige terugkoms na Suid-Afrika geskryf het, word die romantiese illusie van 'n emosionele tuiskoms ietwat gerelativeer en kan die "piep"⁸⁹ van die titel nou geïnterpreteer word as 'n soort kleinserige, selfbejammerende klag. Ook die betekenis van "oorjammerhartig grootmaak" kan hier van toepassing wees, veral omdat die gedigte gerig is aan 'n simpatieke moederfiguur, "mammie". Uit Breytenbach en die ander kunstenaars se sitate, waarmee die jongman sy eie weifelende "tuiskoms" aandui, kan gesien word dat daar wel identifikasie is tussen die jongman en sy oupa (deur middel van die geskrif), maar dat hy veel eerder geassosieer wil word met die moderne, rebelse figure uit die "global village": beeldende kunstenaars (Battiss en Warhol), die banneling-digter en dissident (Breytenbach) en selfs popsangers soos Joni Mitchell en Simon en Garfunkel wie se lirieke later in die teks ter sprake kom.⁹⁰ Wat Prinsloo in werklikheid hier doen, is om homself as't ware in die eerste verhaal van sy debuutbundel aan die leser voor te stel, soos Breytenbach trouens ook gedoen het in die eerste gedig van sy debuutbundel *die ysterkoei moet sweet*. Die leser kom agter watter kunstenaars sy geesgenote en wat sy vrese en angste is (veral die konflik met sy pa). Hy het soveel parate kennis van Breytenbach dat hy "selfs 'n literator kon aanhaal" oor die digter (*Jonkmanskas*:12). Die aanhaling wat hy gee,⁹¹ lê klem op die tema van die banneling se terugkoms, sy verlange en die fantasieë rondom sy tuiskoms. Met dié woorde spreek hy (indirek) sy eie terugkoms "van oorsee" aan. Dit is 'n totaal ander diskoers as waaraan die jongman se huisgenote gewoond is, of waarna hulle wil luister, en dit word nie verstaan of aanvaar nie. Dit is antwoorde wat vir hulle net so betekenisloos is as die sinlose kinderversies wat sy seniele ouma opsê (al maak dit sekerlik vir haar sin). Die suster se reaksie op haar broer se "sinlose" kommunikasie is onttrekking en woede. Sy slaan haar kamerdeur toe en lê en huil in haar kamer.

⁸⁹"Piep" het verskeie betekenisonderskeidings: 1. 'n Hoendersiekte; 2. Ipekonders (siekerigheid, kleinserigheid, swakheid); 3. 'n Skerp, fyn geluid; 4. Vertrouetel, oorjammerhartig grootmaak (HAT, 1994:797).

⁹⁰In die titelverhaal word nog 'n skakel tussen die grootvader en Breyten Breytenbach gegee. Die ouma noem dat die grootvader op die sestiende September verjaar. Die jongman, wat nie van hierdie feit bewus is nie reageer met: "Dit is ook Breyten se verjaarsdag. Hy's in goeie geselskap, dink ek" (*Jonkmanskas*:75).

⁹¹ A.J. Coetzee se inleiding in *Blomskryf* (Breytenbach:1977).

Wanneer die jongman se ouers teen laatmiddag opstaan en regmaak vir koffie, is daar oponthoud met die koffie as gevolg van die bediende se ontsteltenis. Sy ma doen uiteindelik self die voorbereidings en tydens die koffie-sessie wat volg, word die bekende vraag "vertel ons van jou reis" weer herhaal. Soos teen hierdie tyd te wagte kan wees, word die vraag weer eens "omseil" deur die aanhaling uit 'n liriek wat in die mond gelê word van "die vrou met die blonde hare en die mond" (Joni Mitchell) (*Jonkmanskas*:13). Die tema van dié liriek, "California I'm coming home", bevat wéér 'n "tuiskoms" én die motief van die "nuwe wêreld". Die boodskap wat die ouers kry deur hierdie sitaat is nie 'n gerusstellende een, of dit wat hulle verwag om te hoor nie. Hul vraag word nie beantwoord nie, en vreemde sentimente, 'n verlange na Kalifornië, word uitgespreek. Die moontlikheid dat die jongman met hierdie sitaat 'n persoonlike behoefte, 'n terugkeer na sy eie huis en mense ("I'm going to see the folks I dig") wil kommunikeer, word nooit deur sy ouers oorweeg nie. Sy moeder sien dit as "verskuiwende loyaliteite"; sy vader se ironiese kommentaar is "Zookmekaar". Die moeder kondig kort hierna aan dat die bediende huil omdat haar kind swanger is.⁹² Die jongman se gedagtes omtrent dié inligting is: "(e)n 'n engel gesien het". Hierdie gedagteflits hou verband met 'n Messiaanse verwagting en die nuwe wêreld wat dit impliseer, hoewel miskien met 'n siniese ondertoon.

Na aandete word daar na die herdenking van die maanlanding op die televisie gekyk. Die bediende se naïewe vraag oor die mense op die maan, "Is hulle naby Jesus?" (*Jonkmanskas*:14). verraai enersyds haar onkunde oor die hedendaagse tegnologie en ruimtevaart, maar sluit andersyds aan by die Bybelse metafoor wat reeds rondom haar geaktiveer is. Die ouma bevestig haar sjarmante seniliteit met 'n "(d)aar's varkies in die bone". Hierdie aanhaling, die "bevestiging" van 'n ouer orde, staan in kontras met die ontdekking van nuwe ruimtes wat hier ter sprake is.

8. Die jongman en 'n vriend besoek later die aand die plaaslike kroeg. Die sanger in die kroeg sing in die Simon en Garfunkel-liriek wat aangehaal word, óók van 'n tuiskoms - 'n tuiskoms in Amerika: "We come on the ship we call the Mayflower". Hierdie bekende liriek het duidelike verwysings na die Amerikaanse volksplanting en kan gesien word as 'n parallel van die

⁹²Hierdie gebeure kom ook in die verhaal "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" (*Slagplaas*:27) ter sprake.

baanbrekerswerk wat die grootvader in Kenia gedoen het. Dit verwys ook (weer eens) na 'n tuiskoms in die "nuwe wêreld" - al gebeur dit in "the age's most uncertain hour".

Die mense in die kroeg is hoofsaaklik fabriekswerkers⁹³ wat die jongman ken. Ook hulle vra hom uit na sy reis. As antwoord het hy hulle "die een en ander van vroue vertel" wat kan impliseer dat sy reis ook 'n seksuele dimensie gehad het, of dat hy die gespreksonderwerp doelbewus verander. Die vraag "(w)at het ontug met meide te doen" (*Jonkmanskas*:14) wat opduik nadat iemand te veel te drink gehad het, bring verskeie motiewe wat reeds in die verhaal aangespreek is na vore. Die grootvader se ideaal "om blank te bly", wat deur die ontugwet afdwingbaar geword het binne die apartheidsstelsel in Suid-Afrika, word in 'n oomblik van alkoholiese oormoed spottend bevraagteken. Die bediende en haar (swanger) dogter, wat in 'n ander era met die pejoratief "meid" benoem sou wees, word ook assosiatief betrek. Dat hierdie land wel redding nodig het, 'n nuwe "verlosser", word geïmpliseer deur die reaksie van die vuisvoos grensvegter. "Ek is bossies na die grens", huil hy buitekant die kroeg. Die enigste kommentaar wat die jongman hierop kan uitkry, is "bazooka" - 'n hulpelose uiting van taalgeweld wat geen troos bied nie, maar wel 'n verklaring bied vir sy toestand.

Die jongman gaan alleen huis toe waar sy ouers en suster na "die harde dag" vroeg gaan slaap het. Hy en sy ouma kyk televisie. Die helder stemme oor die luidspreker sing "Nkosi, sikelel' iAfrika". In 1982 (toe *Jonkmanskas* verskyn het) is hierdie lied binne blanke geledere gesien as 'n hoogs kontroversiële en selfs opruiende lied. Ten spyte van sy godsdienstige boodskap (God seën Afrika), is dit geassosieer met die (destyds) verbanne ANC en ander swart politieke bewegings en die gewapende opstand. Om dit, in die plek van Die Stem, op televisie te hoor, was dus hoogs onwaarskynlik. Dit kan egter geïnterpreteer word as 'n profetiese blik op die toekoms, 'n alternatiewe sosiaal-politieke bestel, 'n "nuwe wêreld", wat inderdaad waar geword het aangesien dit tans een van Suid-Afrika se twee amptelike volksliedere is. Die jongman het egter nie die taal verstaan nie, hy is, ten spyte van die progressiewe rigting wat hy ingeslaan het, vreemd en ontuis binne hierdie "nuwe" wêreld - soos 'n man op die maan. Hy is ontuis in die "ou" Suid-Afrika en sonder die hoop dat die "nuwe" Suid-Afrika bevrediging sal bring. Ook sy

⁹³Sien die bespreking van "Skrot" in afdeling 2.5.1 van hierdie studie.

seniele ouma is vervreemd. Binne 'n wêreld van ruimtevaartuie en Nkosi, sikelel' iAfrika op televisie, praat sy in argaïese terme van nog 'n "onwenslike" toestand - die "perde in die hawer". Aan die einde van die dag gaan die jongman by sy "nuwe" leeslamp (nuwe lig) sit en begin aantekeninge maak oor sy reis. Hierdie aantekeninge kan gesien word as 'n soort poging om die kommunikasiegaping tussen hom en sy gesin te oorbrug of om die indrukke oor sy reis te konkretiseer.

9. Die laaste paragraaf van die verhaal, die reisaantekeninge wat die jongman aan sy gesinslede die volgende oggend aan die ontbyttafel voorlees, bevat die eerste vyf sinne waarmee die verhaal begin. Die sikliese struktuur wat hiermee geaktiveer word, impliseer enersyds wat Van Heerden (1995:298) die "onvoltooidheid van die historiografiese projek" noem, en andersyds dat die jongman se huisgenote uiteindelik die verslag sal kry van sy reis waarna hulle al soveel keer gevra het. Maar dit is net skyn: die leser weet dat die verhaal wat hulle nou te hoor sal kry, presies dieselfde een is as wat hy pas gelees het. Die illusie van "werklikheid", wat in die teks opgebou is, word gefiksionaliseer en op tipies postmodernistiese wyse ondermyn. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie verslag geskrewe aantekeninge is. Die spreker praat, kommunikeer, nie soos enige ander mens oor sy reis deur middel van gesproke woorde nie, maar "lees" sy verslag voor. Sy kommunikasie is dus deur middel van die geskrewe woord - en uiteindelik deur middel van die verhaal as literêre kunswerk. Nie net demonstreer dit die taal se onvermoë om te representeer nie, maar ook die skryfaksie bring geen verlossing/bevryding nie. Dit open nie "nuwe wêrelde" nie, aangesien die sikliese, metafiksionele struktuur bloot 'n herhaling van die reeds bestaande kommunikasiegaping impliseer. Metafiksie bied in hierdie geval geen ruimte vir 'n "oop einde" of 'n "messiaanse era" nie.⁹⁴

10. In hierdie verhaal toon Prinsloo dat hy in beheer is van 'n hele aantal postmodernistiese denkrigtings en tegnieke. Wat spesifiek ter sprake kom, is onder meer 'n wantroue in tradisionele prinsipies (verwerping van die historiese en ideologiese meesternarratief); die grensoorskryding

⁹⁴Hierdie uitspraak kom ooreen met dié van D'haen (1987:148) wat sê dat die postmodernistiese teks nie 'n terapeutiese instrument is wat 'n beswering is vir die onrus van die moderne mens nie. Dit demonstreer net die ontologiese twyfel van sy bestaan. Hierdie implikasie is ook van toepassing op die verhaal "In die kake van die dood".

tussen genres (fiksie en outobiografie); die omarming van populêre kultuur (die samevoeging van verskeie diskoerse - van kinderrympies tot lirieke en poësie) en die skep van 'n alternatiewe woordwêreld (die wêreld van "zook"). Dit alles word boonop gegiet in die kenmerkende metafiksionele struktuur van die postmodernisme. Hierdie tegnieke dien as 'n strategie om die outobiografiese aanbod te ondermyn en die verhaal te fiksionaliseer, sodat 'n vaste grens tussen outobiografiese feit en fiksie nie gelê kan word nie.

Die belang van hierdie toonsleutel-verhaal kan nie onderskat word nie. Die outeur stel homself en sy familie hier as't ware aan die leser voor. Dit is die begin van 'n verhouding met die leser wat langer as 'n dekadere sou duur, omdat verskeie verhale in Prinsloo se latere bundels hierby aansluit en uitbreidings en variasies op die sentrale tema van Koos en sy familie gee. Hierdie selfopenbaring is van kardinale belang in 'n studie oor die outobiografiese kode.

Die funksie van die onmiskenbare outobiografiese aanbod in hierdie verhaal lê myns insiens eerstens in die duidelike standpunt wat "die jongman" stel téén die uitgediende ideologieë van sy ouers en voorouers, en andersyds in die onteenseglike verbondenheid wat hy steeds met sy familie het.⁹⁵ Alhoewel die leser kan aflei dat die jongman se naam Koos Prinsloo is, het hy hom alreeds sodanig van sy familie afgeskei dat hy naamloos is en (skynbaar) nie meer onder die vaandel van die Prinsloo-clan funksioneer nie. Hierdie standpunt-inname in die openingsverhaal is veral belangrik omdat dit 'n belangrike leitmotief, die opstand teen die vadere, in Prinsloo se oeuvre inlui.

2.4.2 "In die kake van die dood"

"Fiksie is sy realiteit"
- Louise Viljoen (1989) -

1. In die verhaal "In die kake van die dood", is die direkte ooreenkoms tussen die naam van die konkrete outeur en die karakter ("Koos") die primêre rede om dié verhaal as 'n teks met outobiografiese aansprake te resepteer. "Koos" word egter hier (anders as in die ander verhale

⁹⁵Hierdie paradoksale wantroue in tradisionele prinsipies én die bevestiging daarvan word deur Hutcheon (1994:612) as 'n tipiese postmodernistiese tendens beskou.

in *Jonkmanskas* waarin Koos-karakters optree) gesitueer sonder enige verwysing na sy familiebande óf omstandigheidsgetuienis (soos byvoorbeeld sy geboorteplek, Kenia) wat hom kan koppel aan die konkrete outeur. Die "Koos" in hierdie verhaal kan, in 'n oppervlakkige analise, gesien word as 'n "neutrale" karakter wat toevallig met dié nogal algemene Afrikaanse naam benoem word. Vir die ondersoekende leser wat bewus is van die feit dat die outeur van hierdie postmodernistiese bundel doelbewus outobiografiese aansprake maak en met outobiografiese en metafiksionele konvensies eksperimenteer, is hierdie ooreenkoms egter allesbehalwe toevallig. Die "jongman" van die openings- en slotverhale, en die "Koos" van "In die kake van die dood" kan, en moet myns insiens as 'n manifestasie van dieselfde persoon/karakter beskou word. Daar is reeds daarop gewys dat die "jongman" van die openingsverhaal binne dié verhaal, en deur middel van intertekstuele relasies met die laaste verhaal, as "Koos Prinsloo" geïdentifiseer kan word. Die sikliese struktuur wat hierdeur ontstaan, "omsirkel" die begin en einde van die bundel, en dwing die leser om abstraherend na die ander verhale in hierdie sfeer te kyk. 'n Belangrike, en opvallende ooreenkoms tussen die "jongman" (Koos) van die eerste verhaal, die "Koos" van "In die kake van die dood", en die "Koos" van die slotverhaal, is hul preokkupasie met die skryfambag. Hierdie selfopgelegde skryfopdrag, wat 'n belangrike skakel is met die grootvader wat óók die ambisie gekoester het om te "skryf", word reeds in die titel van die openingsverhaal bevestig ("By die skryf van aantekeninge oor 'n reis"). Die skryfaksie, die soeke van 'n jong skrywer na 'n storie en 'n ondersoek na die aard van die metafiksionele verhaal is die sentrale motiewe in die verhaal "In die kake van die dood", soos dit ook die geval is in die slotverhaal. Deur middel van hierdie reeks skakels, asook deur die feit dat die karakter se naam 'n belangrike vertrekpunt vorm, kan afgelei word dat die karakters in hierdie drie verhale almal die naam "Koos Prinsloo" het - al word hy nie in almal só benoem nie. Drie skrywende Koos'e word as' t ware één konkrete én abstrakte outeur: Koos Prinsloo. Hierdie uitgangspunt aktiveer belangrike outobiografiese aannames wat betref die verhouding tussen fiksie en werklikheid in Prinsloo se oeuvre wat verder in hierdie studie ondersoek sal word. Dit is egter belangrik om te besef dat daar sekere onderskeidings tussen die drie Koos-karakters gehandhaaf word, omdat die prosesse van fiksionalisering en defiksionalisering deurgaans aktief in al drie die verhale is. In hierdie verhaal staan Koos byvoorbeeld buite die historiese konteks wat kenmerkend is van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" en "Die jonkmanskas". Daar is ook nie hier sprake van 'n "suiwer" outobiografie (volgens Lejeune, 1989, se eise) nie, maar

eerder van 'n manipulerings van die outobiografiese illusie, soos dit in die volgende afdeling uiteengesit word.

2. In 1989 skryf Louise Viljoen 'n briljante artikel oor bykans dieselfde onderwerp as hierdie studie, maar dan net oor een verhaal in Prinsloo se oeuvre: "Werklikheid en fiksie in Koos Prinsloo se verhaal 'In die kake van die dood'". Viljoen se artikel pas volledig in hierdie studie en kan amper geheel en al in hierdie afdeling opgeneem word. Om duplikasie te vermy, word daar egter net kortliks ingegaan op Viljoen se belangrikste uitgangspunte en argumente in dié artikel.

2.1 Die titel van hierdie verhaal, "In die kake van die dood", wys volgens Viljoen (1989:231) reeds op die manier waarop dit gestruktureer is:

(D)it is 'n verhaal "in die kake van" 'n ander verhaal wat op sy beurt "in die kake van" 'n volgende verhaal omsluit is. In hierdie opsig sluit Prinsloo se verhaal aan by die verskynsel van die meta-fiksie: die naam vir daardie soort teks wat op 'n selfbewuste wyse besin oor sy eie bestaan as teks.

Viljoen sê dat die titel die meta-fiksionele eienskappe van die verhaal vooruit loop, maar dit suggereer terselfdertyd ook die beklemmende aard daarvan: om op hierdie wyse opgesluit te wees deur meta-fiksionele refleksie is soos om "in die kake van die dood" vasgevang te wees, daar is geen narratiewe bevryding/verlossing in die skryfdaad nie.⁹⁶ Sy wys voorts daarop dat die suggestie van kritiek op so 'n soort verhaal wat reeds in die titel voorkom, in die verhaal opgevang word wanneer een van die karakters 'n uitspraak van Hennie Aucamp aanhaal: "grens skryf oor die skryf nie aan teelt nie?" (*Jonkmanskas*:43). Hierdeur word gesuggereer dat die self-refleksiewe of narcistiese skryfproses uiteindelik uitloop op gebrek aan lewenskrag en viriliteit, en selfs die dood.⁹⁷ Die titel wys ook uit na die afsluiting van die verhaal, die

⁹⁶Bertens en D'haen (1988:92-93) beskou die postmodernistiese eienskap van "gevangen zijn in de taal" as "op zijn minst een zeer ernstige dreiging".

⁹⁷Joan Hambidge (1995:37) tipeer die postmodernistiese teks as 'n doolhof waar die "verskillende kortsluitings tussen wêreld en ideologieë, aldus McHale, gesien (kan) word as 'n voorbereiding tot en nabootsing van die dood ... 'n "dress-rehearsal for death". Hierdie uitspraak is ook van toepassing op die slotverhaal waar die skryfaksie 'n parallel kry in die proses van geslagtelike voortplanting. Omdat die (homoseksuele) skrywer geen biologiese nageslag het nie,

koerantberig wat in die bundel ingeplak is. Dié oënskynlik "outentieke" berig verwys na die beleg van die Volkskas Bank in Silverton op 25 Januarie 1980 - 'n historiese, Suid-Afrikaanse gebeurtenis. Viljoen maak die belangrike aanname, 'n aanname wat trouens vir Prinsloo se hele oeuvre geld, dat hierdie verwysing na die werklikheid, wat onderstreep word deur die gebruik van die ingeplakte koerantknipsel as "dokument",⁹⁸ beskou kan word as 'n poging om die "ingeteeldheid" van metafiksie te ontkom of te weerspreek.⁹⁹ Die titel verwys dus, volgens Viljoen, enersyds na die metafiksionele aard van die verhaal, andersyds na die poging om die beklemming van metafiksie te ontsnap. Soos altyd in Prinsloo se kortverhale word die prosesse van fiksionalisering en defiksionalisering ook in hierdie verhaal op virtuoese wyse gedemonstreer, en word die tekstuele spanning wat met hierdie uiteenlopende prosesse gepaard gaan, geaktiveer.

2.2 Wat die verhaalstruktuur betref, wys Viljoen (1989:232-233) hoe hierdie komplekse verhaal gestruktureer is as raamvertelling waarbinne 'n ander verhaal ingebed is, waarbinne nog 'n verhaal op sy beurt ingebed is. Die interaksie tussen die raamverhaal en die ingebedde verhaal is volgens Viljoen besonder veelseggend. As illustrasie hiervan wys sy op die gebeure waartydens Koos vir Susan sy verhaal gaan wys, maar 'n ongunstige reaksie van haar daarop kry. Ook wat betref Susan se persoonlike verhouding met Koos is daar ondertone van kritiek. In die raamverhaal gaan wys Koos weer vir sy vriend Johan die storie wat hy oor hierdie gebeurtenis

identifiseer hy hom met die "steriele" jonkmanskas, en onttrek hom daarin. Sien ook afdeling 2.4.3 van hierdie studie.

⁹⁸Uit 'n persoonlike gesprek met die outeur (soos gedokumenteer in Botha, 1987:89 en bevestig deur Prinsloo se redakteur by Tafelberg-Uitgewers, Danie Botha) het dit geblyk dat die koerantknipsel aan die slot van hierdie verhaal die resultaat van 'n setfout was. Na die publikasie van die bundel is gevind dat die "koerantknipsel" wat in gewone druk ingesluit moes gewees het, per abuis weggelaat is. Die enigste alternatief op daardie laat stadium was om die uitgelate gedeelte as "koerantknipsel" by te voeg - 'n onverwagte pluspunt vir die teks omdat die postmodernistiese collage-effek daarmee versterk is. In 'n brief aan die outeur, gedateer 28 Januarie 1983, bevestig die bemarkingsbestuurder van Tafelberg-Uitgewers, mnr A. Swanepoel, dat "koerantknipsels" aan alle betrokke boekhandelaars gestuur is vir die boeke wat toe alreeds versprei is.

⁹⁹Neem 'n mens Derrida se poststrukturealistiese uitgangspunt in ag waarin hy 'n "vaste" verhouding tussen woorde en feite radikaal verwerp (sien ook Bertens en D'haen, 1988:51). is dit duidelik dat hierdie poging futiel is. omdat daar van teks tot teks steeds 'n onvermoë is om by die werklikheid "agter" die teks te kom.

gemaak het, en kry eweneens 'n negatiewe reaksie wat boonop lyk asof dit óók verband hou met die verhouding tussen hulle. Dié kortverhaal herinner dus aan 'n bekende procédé in die metafiksie, die spieëlteks.¹⁰⁰ Die kodes in so 'n teks word deur middel van die "spieël"-effek van die struktuur betekenisvol gedupliseer.¹⁰¹ Een van hierdie belangrike raakpunte tussen die ingebedde verhaal en raamverhaal is die teenwoordigheid van dieselfde groep karakters (Koos, Johan en Susan) en die ingewikkelde verhouding(s) wat onderling tussen hulle ontstaan. Daar is egter ook ander, subtieler verbindings wat volgens Viljoen "vir die leser wedersyds verhelderend is." Voorbeelde wat sy uitwys is die (belangrike) verwysings na Hennie Aucamp se tekste *Kort voor lank* en "'n Storie oor 'n storie'"¹⁰² wat dien as gesprekspunte oor die metafiksionele aard van literêre tekste, asook die verwysing na die "morning glory" in sowel die ingebedde as die raamverhaal. Die raamverhaal is gekonsipieer as 'n reaksie op, en aanvulling by, die ingebedde verhaal. Wat die struktuur betref, kom Viljoen tot die slotsom dat die leser insig kry in die deurdagte konstruksie van die verhaal as geheel. Sy maak voorts 'n belangrike stelling oor die sentrale probleemstelling van haar artikel (en die onderwerp van hierdie studie), naamlik dat die leser met die vervlegting van feit en fiksie in 'n verhaal

bewus word van die verhaal as bewustelike gekonstrueerde fiksie. Die veronderstelling is dat hy (die leser) ook daarvan bewus sal word dat dit fiksie is wat onderskei moet word van die werklikheid.

Die "werklikheid" wat verteenwoordig word deur die koerantberig aan die einde van die verhaal,

¹⁰⁰Ander benaminge waarmee hierdie verteltegniek en struktuur beskryf word, is die sogenaamde "chinese box-narrative" en "mise-en-abyme" (McHale, 1992:10).

¹⁰¹Verskeie teoretici wys daarop dat die struktuur nie net deur die spieël-effek gedupliseer nie, maar ook verwring word. Sien onder meer Messerli (1979:214).

¹⁰²Die verwysings na Aucamp se tekste is belangrik vir die interpretasie van hierdie verhaal en latere verhale in Prinsloo se oeuvre. Aucamp, as beoefenaar van die metafiksionele kortverhaal, se uitsprake is vir die jong, soekende skrywer van hierdie verhaal waardevolle riglyne in sy skrywersloopbaan. Die verwysings na Aucamp kan dus eerstens geïnterpreteer word as 'n demonstrasie van die metafiksionele tegnieke waarmee die jong skrywer eksperimenteer, maar tweedens ook as 'n soort "erkenning" of "huldeblyk" aan 'n mentor. Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat hierdie verhouding tussen mentor en leerling later 'n persoonlike dimensie gekry het, en 'n bron van konflik en spanning geword het. Hierdie spanning het aanleiding gegee het tot die verhaal "Portrait of an artist" in *Weifeling* wat in sekere opsigte gesien kan word as die dekonstruksie van hierdie verhaal. Sien ook afdeling 5.4.1 van hierdie studie.

is ironies genoeg ook 'n gewysigde "teks", omdat die oorspronklike berig vir die doeleinde van die kortverhaal aansienlik ingekort is. Die "werklikheid" (of in hierdie geval, 'n weergawe van die werklikheid) word dus deur die outeur gemanipuleer om sy eie fiktiewe doeleindes te regverdig.¹⁰³ Viljoen vra na aanleiding van hierdie ingreep op die werklikheid haarself af waar die grens tussen fiksie en werklikheid in Prinsloo (en ander verhale in dieselfde paradigma) lê.¹⁰⁴ Haar antwoord hierop is as volg:

Die problematisering ... van hierdie grens het implikasies waarop skrywers oor meta-fiksie al gewys het: die werklikheid kan gesien word as teks gekonstrueer deur die skrywer en die skrywende leser ...; en fiksie op sy beurt verkry die aansyn van werklikheid.

Myns insiens word die kern van Prinsloo se literatuuropvatting en sy siening van die verhouding tussen feit en fiksie korrek deur hierdie stelling geformuleer.¹⁰⁵ Die teks is altyd 'n vervormde werklikheid, want selfs 'n feitlike berig vervorm die werklike gebeure. Die berig is immers 'n joernalistieke relaas van gebeure wat slegs kan streef na objektiwiteit, maar dit in wese nooit bereik nie. Hierdie uitgangspunt sluit ook aan by Patricia Waugh se argument dat historiese werklikhede en werklike persone wat in meta-fiksionele tekste gebruik word, áltyd binne die tekstuele grense geresepteer moet word. "(h)istory, to this extent, is also fictional" (1984:106). Hierdie uitgangspunt het belangrike implikasies vir die resepsie van Prinsloo se oeuvre, veral omdat hy as skrywer hiperbewus was van die tradisionele "waarheidsgrense" in die literatuur en hy doelbewus hierdie grense eksploiteer en oorskry het.

¹⁰³Dit is ook die geval met die oorspronklike dokumente van Prinsloo se oupa en ander familieleden wat die outeur in ander verhale as grondstof gebruik het. 'n Vergelyking tussen Prinsloo se verhale en die oorspronklike dokumente het aangedui dat die outeur aansienlike veranderinge (veral inkortings) aangebring het.

¹⁰⁴De Lange (1983) se mening oor hierdie saak is dat verskillende spanninge in die teks geaktiveer word: "Dié tussen taal en vorm, werklikheid en teks, vorm en inhoud, verteller en leser, verteller en outeur, uiteindelik ook tussen fiksie en biografie".

¹⁰⁵Die procédé van fiksionalisering en defiksionalisering is kenmerkend van Prinsloo se hele oeuvre. Dit het, tipies van die postmodernistiese teks, 'n besondere onthutsende effek op selfs die ervare leser. Lesers ervaar naamlik, aldus Atlas (1994), paradoksaal genoeg álles gegewens as die waarheid, omdat die teks nie 'n onderskeiding maak tussen fiksie en "waarheid" nie. Vergelyk ook die bespreking van die verhaal "And our fathers that begat us" (in die volgende hoofstuk van hierdie studie) en die uiteinde van die David Leavitt-saak (soos in die Inleiding bespreek).

2.3. In Prinsloo se verhaal, aldus Viljoen (1989:235-239), word 'n hele aantal tegnieke aangewend wat die teenwerkende kragte van fiksionalisering en defiksionalisering (en daarmee saam die verhouding tussen fiksie en werklikheid) demonstreer. Die defiksionaliseringstegnieke wat sy uitsonder, is eerstens die verteltegniek, omdat 'n eerstepersoonsvertelling gewoonlik geassosieer word met 'n belydenis- of 'n outobiografiese element. "Hierdie indruk word versterk deur die feit dat die ek-verteller dieselfde voornaam het as die uiteindelijke (de)fiksionaliseerder van die teks, die skrywer Koos Prinsloo" (1989:235). Ook die definisie van "montage", die "Peanuts"-strokiesprente, die getikte gedeeltes dialoog wat die indruk van 'n toneelteks of draaiboek wek en die getikte brief kan beskou word as tegnieke van defiksionalisering. Viljoen argumenteer dat hierdie handgrepe die indruk wek van "werklikheid" omdat dit vorme van tekstualisering is wat dikwels buite die letterkunde staan. Terselfdertyd toon die verskeidenheid van hierdie tegnieke ook die kunsmatigheid van die proses van "storiemaak". In hierdie opsig is die aanwending van die defiksionaliseringstegnieke paradoksaal genoeg juis die *bevestiging* van die fiksionaliseringsproses, oftewel die proses waarin die "werklikheid" tot teks gemaak word. Viljoen (1989:236) wys daarop dat die metafiksionele spanning tussen werklikheid en fiksie nie net gedemonstreer word deur die verhaalstruktuur en die tegnieke van fiksionalisering en defiksionalisering nie, dit is ook 'n gesprekspunt (en konflikpunt) tussen die karakters in die verhaal. Dit is trouens die sentrale strydpunt tussen Koos en Susan - waardeur dit ook as 'n probleemarea in die verhaal aangedui word. Die kontras tussen "natuurlikheid" en "onnatuurlikheid" en die metafiksionele kwessies in beide die ingebedde en raamverhale is verantwoordelik vir hierdie konflik. Susan se standpunt is blykbaar dat hoe meer "fiktief" en verder verwyder van die werklikheid 'n teks is, hoe meer "natuurlik" is dit. Koos se literatuuropvatting is die teenoorgestelde hiervan. Hierdie konflik word nie net ingespan om die spanning tussen die twee karakters te identifiseer nie, maar ook om die literêre toepassing van die verhouding tussen fiksie en werklikheid in die verhaal te demonstreer.

2.4. Viljoen is van mening dat die metafiksionele gesprek in "In die kake van die dood" méér is as 'n demonstrasie van die verhouding tussen feit en fiksie, en eintlik funksioneer as masker vir die seksuele politiek tussen die karakters (1989:240). Sy toon tereg aan dat die karakters in 'n driehoeksverhouding tot mekaar staan, en dat die gesprekke tussen Koos en Susan oor die aard van fiksie (*Jonkmanskas*:46) terselfdertyd gesprekke is oor hul verhouding. Sy wys daarop dat

die atmosfeer en taalgebruik, vanaf die eerste gesprek, seksueel gelade is. Uitsprake wat vroeër as metafiksiële uitsprake gelees is, kan dus binne die seksuele kode verstaan word as 'n sinspeling op seksuele voorkeure. So is die verhulde gay-element in Aucamp se verhaale ook relevant vir die Prinsloo-verhaal. Viljoen sê dat dit betekenisvol is dat Koos juis Aucamp se verhaal lees wanneer hy alleen is na die rusie met Susan wat oënskynlik gegaan het oor defiksionalisering en oor die "onnatuurlikheid" van hom en sy vriende. Die gay-kode word hierdeur versterk. Ook wanneer Susan kritiek lewer op Koos se verhaal is daar sprake van seksuele spanning tussen die karakters. Viljoen wys daarop dat die tradisionele liefdeswoorde soos "my lief" sarkasties gebruik word en eintlik daarop uit is om die ander een seer te maak. Susan se onvergenoegdheid met die verhouding blyk ook uit die kritiek wat sy op die erotiese element in Koos se verhaal uitspreek. Sy besef deeglik dat haar kritiek op die verhaal 'n persoonlike allure het. Myns insiens is dit nodig om te besef dat Susan in hierdie gesprek "die laaste woord" inkry. Dit blyk elke keer uit hul gesprekke dat sy die een is wat 'n meer gesofistikeerde redenasievoering het en dat sy dit regkry om hom telkens met haar woorde en argumente te troef en te kwets. In hierdie geval speel sy die rol van die mentor, alhoewel sy nie die ideale een vir dié rol blyk te wees nie. Dit lyk inderdaad asof Koos op soek is na 'n mentor/vriend wat hom op 'n simpatieke wyse van hulp kan wees ten opsigte van sy ontwikkelende skrywerskap.

3. Viljoen (1989) bewys genoegsaam in haar artikel hoe die metafiksiële tema en struktuur van die verhaal metafoor word vir die seksuele ambivalensie en onmag van die karakter. Sy wys, en voorspel ook met versierendheid in Prinsloo se (toekomstige) oeuvre dat fiksie Prinsloo se "werklikheid" is.¹⁰⁶ 'n Belangrike aspek van die verhaal, wat vanweë die beperkte omvang van Viljoen se ondersoek minder aandag in die artikel kry, is Koos se intense begeerte om 'n "skrywer" te wees en sy soeke, as ontluikende kunstenaar, na 'n geskikte mentor. Hierdie aspek word hier aangespreek om aan te toon in watter mate die verhouding fiksie tot werklikheid vanaf Prinsloo se debuutbundel tot sy laaste bundel ten opsigte van hierdie onderwerp verander het.

¹⁰⁶Vergelyk ook Prinsloo se uitsprake oor fiksie en werklikheid soos vervat in die onderhoud met Margaretha Goosen (1983). In hierdie onderhoud het Prinsloo dit duidelik gestel dat hy besonder bewus is van die eis om oor die "hier en die nou" te skryf en dat hy dit "eerlik (wil) weergee"; 'n uitspraak wat ook in hierdie verhaal ter sake is.

3.1 Die skrywer op soek na 'n storie, en 'n mentor.

Dit is in "In die kake van die dood" opvallend dat die jong skrywer, Koos, sy ambag as skrywer besonder ernstig en toegewyd opneem, én dat hy op soek is na iemand wat sy skryfwerk sal begryp en waardeer. Nie Susan óf Johan is blykbaar gewillig of in staat om die veeleisende rol van mentor te vervul nie, omdat die persoonlike verhouding tussen hulle vertroebel is. Dit is ook duidelik dat die jong skrywer eintlik nog baie naïef is en min insig in sy eie skryfwerk het. In sy soeke na geskikte storiemateriaal oefen hy verskeie keuses uit en eksperimenteer met verskillende style en temas - maar met weinig sukses.

'n Toneel wat Koos se frustrasie met sy skrywerskap (en die terapie wat die skryfaksie bied) goed illustreer, is die gebeure wat op bladsye 46-51 beskryf word. Na die woordewisseling met Susan in die supermark loop hy alleen huis toe. 'n Middag wat kennelik in die geselskap van Susan deurgebring sou word, ontaard nou in eensaamheid. Uit desperaatheid en verveling begin hy in sy kas rondkrap en kom só op die storie af wat later "Geesdrif van de jeugd" word. Hierdie (onvoltooide) verhaal bring die keerpunt vir sy frustrasie, want dit is eers wanneer hy iets daadwerkliks begin skryf (die voltooiing van die "Geesdrift van de jeugd"-verhaal) dat hy tot rus kom. Hy vind troos in sy teks¹⁰⁷ en "droom asof langs stille waters waar rus is" (*Jonkmanskas*:51). Voordat hy aan die slaap raak, is sy voorneme om die storie vir Susan te wys. Dit is dus nie vir hom genoegsame bevrediging om die verhaal te skryf nie, dit moet ook deur iemand anders gelees en "beoordeel" word. Voordat hy na haar toe ry, doen hy die argetipies romantiese en "manlike" daad deur vir haar rose te koop. Dat hierdie optrede nie soseer om die vriendskap met Susan gaan nie, is egter gou duidelik. Hy koop die rose nie as 'n versoenende gebaar nie, maar uit blote selfsugtigheid en as 'n soort "omkoopgeskenk" sodat Susan sy storie sal lees. Hy is nie soseer geïnteresseerd in haar gevoelens of in 'n verhouding met haar nie, maar nadat Johan hom afgewys het, is sy die enigste een wat die rol van mentor/leser kan speel: "Ek hoop Susan is by die huis. *Ek sal maar seker eers die rose oorhandig en haar dán vra om die storie te lees*" (*Jonkmanskas*:53, my kursivering). Die slot van die verhaal, waar hy haar tot "in die kake van die dood" volg, is ironiese kommentaar op sy selfsugtige optrede.

¹⁰⁷Die feit dat die skrywer troos vind of geborge voel in sy teks, word ook in "Die jonkmanskas" geïllustreer. In dié verhaal klim die skrywer in die jonkmanskas (en in die teks *Jonkmanskas*) waarvan hy, Koos Prinsloo, die outeur is.

Vir die leser is Koos se skryfprobleem duideliker te identifiseer as wat Johan en Susan dit kan doen - miskien omdat hy/sy nie persoonlik by die skrywende karakter betrokke is nie. Dit is nie soseer die paradigma of styl waarin die skrywer skryf wat die probleem is nie, maar ervaring en vakmanskap wat kortkom. Die leser moet egter op hierdie punt besef dat hierdie mislukte skryfpogings juis die abstrakte outeur se tema is: die onervare skrywer met die strewe om goed te skryf. Die outeur moet dus doelbewus 'n mislukte skryfpoging (die onvoltooide verhaal) aan die leser voorhou om sy ontwikkelende vaardighede, en die soektog na 'n eie styl, te demonstreer. Dit kan maklik gebeur dat die onbeholpe skryfpogings van die skrywer-karakter (verkeerdelik) voor die deur van die abstrakte outeur gelê word.

Die leser weet dat hy hier te doen het met die klassieke geval van 'n skrywer wat nog nie genoeg lewenservaring opgedoen het nie. Die ervarings wat Koos tot dusver gehad het, is die oppervlakkige belewenisse van 'n jong mens wat nog naïef na die lewe kyk - ten spyte daarvan dat hy reeds in die weermag was. (Vergelyk ook in hierdie verband Susan se belediging dat hy "van die plaas afkom" en dat seks nog vir hom 'n "nuutjie" is.¹⁰⁸) Die jong skrywer probeer wel om sy stof op 'n innoverende wyse (deur middel van postmodernistiese tegnieke) oor te dra, maar die tema en hantering daarvan, soos dit afsonderlik in die raam- en ingebedde verhale voorkom, is nog nie geïnternaliseer nie en boonop te yl om werklik boeiende literatuur te maak. Sy leesbelangstelling (naas sy meer akademiese belangstelling) sluit ook dié in van die sogenaamde "lae" literatuur of vermaak, soos *Scope*, *Ruiter in swart* en James Bond-flieks (soos *The spy who came in from the cold* wat gegrond is op Le Carré se spioenasieroman). Dit kan gesien word as kontras met sy eie daadlose en onopwindende lewe. Die postmodernisme word egter gekenmerk deur die afbreek van die grense tussen "hoë" en "lae" literatuur. Koos, wat duidelik die intensie het om 'n postmodernistiese, literêre skrywer te wees, maak gebruik van die konvensies van hierdie sogenaamde "lae" literatuurvorme (soos strokiesprente) in 'n styl en struktuur met literêre pretensies. Hierdie pogings vertoon egter nog die vele gebreke wat kenmerkend is van 'n beginner-skrywer se werk.

¹⁰⁸Hierdie reaksie van Susan is méér as net kritiek op die verhaal, dit is ook 'n persoonlike belediging omdat sy self (seksueel) beledig voel.

Die leser het egter alle rede om te besef dat hierdie neofiet skrywer-karakter eendag wel suksesvol sal wees. Sy opvoeding (sy ma met haar liefde vir poësie en taalpurisme waarna daar half afkeurend verwys word) was wel van so 'n aard dat hy taal- en literatuur-gevoelig is. Hiervan getuig die assosiasies wat hy telkens met sy ma en haar literêre kennis het. Ook is dit opvallend dat sy leeslys gesofistikeerde sekondêre literatuur (soos byvoorbeeld die literêre tydskrif *Dietsche Warande en Belfort*) insluit en dat hy, met behulp van sy mentors, algaande meer bekend raak met die hedendaagse skrywers se werk. Ook uit sy eie skryfwerk blyk sy talent - al is dit nog nie afgeronde verhale nie. Hy is as ontluikende skrywer gretig om te leer, en intelligent en gevoelig genoeg om te besef dat daar gapings in sy opvoeding is. Dit is egter net so duidelik dat nie óf Susan óf Johan die geskikte persoon vir hierdie taak is nie. Susan het op sekere gebiede, soos oor literêre figure en tendense, meer kennis as Koos, andersyds toon Koos weer 'n groter gevoeligheid en ontvanklikheid vir nuwe tendense en ontwikkelinge in die letterkunde (soos defiksionalisering) as Susan. Ook Johan is nie bereid om die taak van mentor op hom te neem nie. Daarvan is sy ietwat stugge hantering van Koos se besoek 'n duidelike teken.

Die verhaal van die sukkelende skrywer wat aanhoudend probeer om met sy literêre pogings lof in te oes, loop na 'n klimaks wat sekere teenstrydighede inhou. Die gebeurtenis wat hy (kennelik) in die bank ervaar, maar nooit self beskryf nie, is miskien net dié katalisator wat hy nodig gehad het om hom as skrywer te vestig. Die groot ironie is egter dat Koos, die skrywer op soek na 'n storie, hom letterlik vasloop in die grootste storie denkbaar - enige skrywer se droom! Hy beleef lyflik 'n storie van "nuut en hier en nou" - 'n terroriste-aanval - en tog skryf hy nie oor hierdie ervaring nie.¹⁰⁹ Dié "taak" word oorgegee aan die koerantjoernalis wat die gebeure in 'n paar sinne opteken. Die skrywer se enigste kreatiewe aktiwiteit is om 'n koerantuitknipsel (in sy "oorspronklike" vorm en met weinig meer literêre ingryping as 'n verkorte weergawe) as 'n slot vir sy storie aan te "plak". Hierdie afleiding is egter 'n slim illusie aan die kant van die abstrakte outeur - hy bereik daarmee presies wat hy wóú kommunikeer: die frustrasie van die skrywer op

¹⁰⁹Uit die konteks van die verhaal lyk dit asof Koos deel van hierdie beleg moes gewees het, aangesien hy minute daarvoor by die bank instap. Viljoen (1989:246) is egter van mening dat dit tien teen een in die werklik lewe nie so was nie. Hierdie onsekerheid is een van die gevolge waar 'n outobiografiese karakter in 'n verhaal optree. Die konkrete outeur, Prinsloo, was moontlik nie in die bank nie; die fiktiewe Koos word ter wille van dramatiese effek wel deel van die verhaal gemaak.

soek na 'n storie, en die ironie van 'n storie wat homself aanmeld, en dan nie geskryf word nie, maar as (defiksionaliserende) berig "aangeplak" word.¹¹⁰ Dit is nie net die tegniek van defiksionalisering wat hier ontgin word nie, dit "illustreer" ook die skrywer se onhandigheid en onvermoë om 'n storie raak te sien en te skryf, en miskien ook die onvermoë om in sy eie lewe iets opwindends te ervaar waaroor hy kan skryf. Maar dit is in hierdie geval 'n funksionele "onhandigheid". Die abstrakte outeur, wat in beheer van al hierdie tegnieke is, demonstreer sy boodskap: frustrasie, die jong skrywer op soek na inspirasie, en die finale ironie van 'n storie wat nie "geskryf" word nie. Die feit dat die uiteindelige verhaal "In die kake van die dood" met sy ingewikkelde struktuur en gesofistikeerde betekenisonderskeidings tot stand gekom het ná hierdie gebeurtenis, is genoegsame bewys van Prinsloo se berekendheid, en sukses, as woordkunstenaar. Daar is dus 'n direkte skakel tussen die onsuksesvolle karakter en die suksesvolle skrywer. Viljoen, wat gewys het op die metafiksionele struktuur van die verhaal, noem dit nie dat daar miskien nóg 'n geabstraheerde verhaalvlak teenwoordig is nie - die verhaal oor hoe die uiteindelige verhaal gekonstrueer is: die ingebedde montage-verhaal, die raamverhaal plus die voltooide kombinasie van dié verhale (wat méér is as die somtotaal daarvan). Omdat die leser van hierdie verhaal telkemale onder die indruk gebring word dat die twee metafiksionele vlakke van die verhaal "afsonderlike" verhale is wat ook afsonderlik ontstaan het, en vanweë die komplekse wisselwerking tussen hierdie twee vlakke, is hy/sy geneig om uit die oog te verloor dat dit inderwaarheid een verhaal is. Ná die traumatiese ervaring in die bank, waar die verteller letterlik die lewe (en dood) op 'n ander manier leer ken (en nie deur die literatuur of kinderherinneringe nie), kon die outeur die twee afsonderlike verhale waarmee hy tevergeefs almal se goedkeuring probeer wen het, integreer tot 'n uiters spannende en literêr geslaagde kortverhaal. Dit is nie net die metafiksionele en seksuele spanningslae wat hierdeur geïntegreer word nie, ook die spanning van die sukkelende skrywer tot by sy uiteindelige sukses (die voltooide verhaal), word hierby ingebou. Vir die konkrete outeur vir wie "fiksie werklikheid" is, het hierdie voltooide fiksieverhaal dus inderdaad "werklikheid" geword.

4. Die funksionaliteit van die outobiografiese vertelling in hierdie verhaal is voor die hand

¹¹⁰Johann de Lange (1983) se interpretasie van hierdie verhaal is dat die verteller in alle waarskynlikheid in hierdie beleg sterf, en dat die media aan die einde oorneem om die verhaal te "voltooi".

liggend. Dit is eerstens 'n demonstrasie van Prinsloo se persoonlike skrywerscredo - die ondersoek en eksploitering van die spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering. Hiermee saam toon hy sy hantering van ander postmodernistiese tegnieke soos die collage en die spieëlteks. Dit is egter ook 'n dramatiese uitbeelding (wat inhoud en vorm betref) van die langsame en pynlike leerprosesse wat die jong skrywer deurgegaan het.¹¹¹

2.4.3 "Die jonkmanskas"

1. Van al die verhale in *Jonkmanskas* is die outobiografiese ooreenkoms tussen die konkrete outeur en belewende verteller in die titelverhaal die mees opvallende. Al is dit die slotverhaal in die bundel,¹¹² is dit in vele opsigte die sleutelteks waarmee verskeie verbande, ook die outobiografiese, in die bundel gevestig word. Die verhaal dwing die ondersoekende leser om die sikliese aard van die bundel op 'n baie praktiese wyse te ervaar deurdat hy deur middel van intratekstuele verbande telkens na die openingsverhaal (én ander verhale) terugverwys word. Dit is terselfdertyd 'n slim kunsgreep om die belangrikste outobiografiese "leidrade" tot die laaste verhaal te beperk. Die leser, wat reeds verskeie outobiografiese aanwysers deur die bundel teëgekom het, kry eers in hierdie verhaal finale bevestiging vir bepaalde hipoteses. Die vermoede bestaan dan ook dat, dié sikliese struktuur in ag genome, alles "tussenin-in" ook van outobiografiese aard kan wees.

2. In al die verhale waar die outobiografiese verteller in die bundel *Jonkmanskas* optree, word

¹¹¹Hierdie verhaal moet saamgelees word met 'n latere verhaal waarin die skrywer (ook 'n Koos-manifestasie) weer in konflik met sy eie storie is, te wete "Klaarpraat" in *Slagplaas*. In laasgenoemde verhaal het die skrywer óók 'n probleem om sy verhaal sinvol te eindig, maar maak gebruik van ander tegnieke as die Snoopy-strokie om dit te illustreer.

¹¹²Dat hierdie verhaal die slotverhaal is, en nie die openingsverhaal nie, kan gesien word as één van die tegnieke wat die skrywer aanwend om sy teks te fiksionaliseer. Die leser, wat die boek normaalweg van voor tot agter deurlees, kry inligting wat die openingsverhaal ontsluit, heel laaste. Wat uit hierdie strukturele organisasie blyk, is dat die abstrakte outeur hiperbewus is van sy manipulerende magte binne die literêre teks, en dit as een van (verskeie) kunsgrepe toepas om 'n spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering te bewerkstellig. Hierdie selfbewuste aard van die skryfambag is 'n tipiese kenmerk van die metafiksiële diskoers.

hy deurgaans as "Koos", sonder 'n van, benoem.¹¹³ Dit is slegs in "Die jonkmanskas" waar daar eksplisiet melding gemaak word van "Koos" as die kleinseun van die oupa (Jacobus Petrus), én waar die van "Prinsloo" (direk) aan hom gekoppel kan word.¹¹⁴ In hierdie verhaal word daar dus nie net 'n direkte verwantskap (oupa:kleinseun) bekend gemaak nie, maar ook 'n verdere, en intiemer verbintenis, dié van naamgenootskap (Koos). Hierdie feit hou besondere implikasies vir die interpretasie van die verhaal in. Dit is immers algemene gebruik in Afrikaanse families dat die oupa se naam na die (oudste) seun van elke seun van die oupa oorgedra word. Die implikasie dat nie net die náam oorgedra word nie, maar ook die geestelike kwaliteite, karaktereienskappe en talente van die betrokke persoon, moet nie uit die oog verloor word nie. Die inligting dat die grootvader se doopnaam, Jacobus, tot "Koos" afgekort word (en nie byvoorbeeld "Kosie", "Kobus" of "Jaco" nie), word gegee wanneer die ouma na haar man verwys as "Koos ...", so 'n lang kêrel" (*Jonkmanskas*:75).¹¹⁵ Die afleiding kan dus met sekerheid gemaak word dat "Koos" die noemnaam in die Prinsloo-familie is, en dat die belewende, vertellende karakter na sy oupa vernoem is. Die verhouding tussen Koos en sy oupa (en op implisiete wyse ook tussen hom en sy pa) wat reeds in *Jonkmanskas* beslag kry, word later tot een van die belangrikste temas in Prinsloo se oeuvre uitgebou.¹¹⁶

¹¹³Dit is opvallend dat karakters dwarsdeur Prinsloo se oeuvre dikwels net op hul voorname, of selfs sonder 'n naam benoem word. Wanneer karakters sonder 'n voornaam is, word hulle dikwels as "tipes" (byvoorbeeld "Die Een" en "Die Ander" in die verhaal "PCP, *Slagplaas*:62), of deur middel van omskrywings benoem (byvoorbeeld "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster" in "Die affair", *Slagplaas*:11).

¹¹⁴In die openingsverhaal, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", is daar wel sprake van die verwantskap tussen die kleinseun en sy grootvader, maar die verteller word nooit as "Koos" aangespreek nie, net as "die jongman". Die aanname dat die belewende verteller dus "Koos Prinsloo" is, word gemaak deur middel van afleiding (biografiese besonderhede van die blakerteks) en deur middel van intertekstuele relasies met die verhaal "Die jonkmanskas".

¹¹⁵Die implikasie van fisieke krag en 'n "manlike" voorkoms (volgens manlike stereotipes) is ook hier duidelik.

¹¹⁶Die opstand teen die vaderfiguur/mentor is een van die belangrikste temas in Prinsloo se oeuvre. Die naamsooreenkoms in hierdie verhale vorm deel van 'n groter korpus tekens wat dui op die proses van voortplanting en/of voortsetting van histories-kulturele goedere. Die kleinseun kom in opstand teen hierdie persoonlike en historiese "erfenis" en verbreek nie net die patriargale lyn van voortplanting nie, maar ook verskeie ander manlike mites in "Die jonkmanskas".

3. Die verhouding tussen feit en fiksie in die verhaal "Die jonkmanskas" was reeds die onderwerp van 'n hoofstuk in die M.A.-verhandeling van A.W. Botha.¹¹⁷ Soos in die geval met Louise Viljoen (1989) se artikel oor "In die kake van die dood", word die belangrikste uitgangspunte van hierdie studie kortliks hier gegee en aangevul.

3.1 Botha (1987) se teoretiese uitgangspunt is die semiotiese kommunikasiemodel wat sy van toepassing maak op die literêre kommunikasieproses. As sodanig word besondere klem gelê op literêre tekens wat binne die onderskeie kodes geaktiveer word. Sy identifiseer en bespreek onder meer 'n strukturele, faksionele, homofiele en historiese kode in dié verhaal, en bespreek ook die titel as motoriese gegewe.

3.2 Soos "In die kake van die dood" is "Die jonkmanskas" 'n metatekstuele verhaal met twee ingebedde verhale wat binne 'n raamverhaal gestruktureer word. In die eersgenoemde verhaal was die "kake" waarvan daar in die titel sprake is, die sentrale metafoor om die omsluitende, maar ook benouende, struktuur van die metateks te illustreer. In "Die jonkmanskas" is die antieke jonkmanskas die sentrale metafoor en veelvuldig gekodeerde teken. Ook in hierdie verhaal is daar sprake van "insluiting", "benoudheid" en "steriliteit" (betekenisonderskeidings wat saamhang met die jonkmanskas as meubelstuk), maar dit impliseer terselfdertyd "bewaring" en "beskutting" van 'n historiese verlede. Die begrippe "oud" (antieke meubelstuk) en "jonk" (wat in die woord "jonkmanskas" ingebed is) word deur hierdie metafoor gedra sodat dit uitgroei tot 'n simbool van die homofiele liefde¹¹⁸ en van die skryfkuns. Die jonkmanskas is die objek wat in die eerste plek die begeerte by Koos laat ontstaan om 'n storie te skryf, en dan die houer (bewaarplek) van hierdie storie sowel as die oupa se lewensverhaal word. Op mimetiese wyse (soos Marcel Marceau, *Jonkmanskas*:72) haal Koos 'n storie uit die verlede uit die jonkmanskas, maar plaas terselfdertyd sy eie (nog onvoltooide) bydrae tot die verhaalkuns daarin.

Die voorneme om 'n storie te skryf word in "Die jonkmanskas" verwoord in Helena se woorde

¹¹⁷Botha, A.W. 1987. *'n Onderskeiding tussen leë en betekensidraende tekens in die literêre kommunikasieproses, geïllustreer aan die hand van 'Die jonkmanskas' van Koos Prinsloo*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.O.V.S.

¹¹⁸Sien Hoofstuk 7: "Die homofiele kode in 'Die jonkmanskas'" (Botha, 1987:104-120).

"'n (m)ens kan 'n storie daaroor skryf" (*Jonkmanskas*:71). Hierdie suggestie word inderdaad deur Koos uitgevoer. Die "werklike" en gefiksionaliseerde gebeure word gemanifesteer deur die onderskeie fokalisasies. Botha wys daarop dat daar op 'n bewustelike wyse van "korrektiewe" en/of "bewyse" gebruik gemaak word, deurdat bronne bygehaal word om sekere gebeure in die verhaal vanuit 'n "objektiewe" hoek te bevestig of te bevraagteken. Dié "waarheid" is egter volgens Botha 'n "faksionele waarheid", omdat dié bronne binne die konteks van die literatuur grootliks hul (wetenskaplike) verwysingsfunksie verloor. Prinsloo maak ook hier gebruik van 'n postmodernistiese kunsgreep wat hy telkens in sy oeuvre toepas - die proses van gelyktydige fiksionalisering én defiksionalisering. Hierdie dubbele kunsgreep stel besondere eise aan die leser se waarde-oordele. In sy poging om die gaping tussen teks en wêreld, kuns en werklikheid te oorbrug, is die postmodernistiese teks (volgens Lodge, 1979:240) geneig om kortsluitings te veroorsaak en die leser te skok: "(it) resists assimilation into the conventional categories of literature". Abraham H. de Vries (1986:318) haal ook Lodge se uitsprake aan en sê dat die maniere waarop die postmodernistiese teks assimilasië teenstaan, duidelik voorkom in "Die jonkmanskas":

combining in one work violently contrasting modes - the obvious fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them.

Selfbewuste skrywerskap en self-kommentariëring is van die duidelikste kenmerke van die metateks. Die herhaling van gegewens of parallelle episodes in die verskillende ingebedde verhale is een van die belangrikste tipes kommentaar in hierdie genre. "Die jonkmanskas" word gekenmerk deur drie tydsintervalle wat elkeen saamhang met 'n verhaalvlak.¹¹⁹ Die twee ingebedde verhale, wat die grootste gedeelte van die teks beslaan, verteenwoordig elk 'n spesifieke tydsnit, en word ook elkeen van 'n titel voorsien. Die oorkoepelende raamverhaal van die "hede", Koos se kennismaking met die jonkmanskas en die gebeure in die meubelwinkel, is "Die jonkmanskas". Dit word verhaal deur 'n ouktoriële verteller, met die karakter Koos as fokalisator. Die verhaal van die reis na Natal, die grootouers se ontmoeting en verhouding (soos deur die ouma aan Koos vertel word) is "Die verlangste was te groot", met Koos as 'n ek-verteller aan die woord. As onderdeel van "Die verlangste was te groot" is die nagelate herinneringe van

¹¹⁹Sien A.W.Botha (1987:70) se skematiese voorstelling van die verhaalstruktuur.

die grootvader (soos dit deur Koos oorgeskryf en getik word) wat "Mij Ervaringe" getitel word. Botha (1987:71) wys daarop dat die hede van die skrywende verteller (Koos) die stories van sy grootouers omraam, sodat die ingebedde verhale van die verlede aangebied word uit 'n hedendaagse (Koos se) perspektief. Die verlede van die grootouers onderbreek egter terselfdertyd die verhaal van die kleinseun, sodat die hede ook belig word vanuit die verlede; hede en verlede word dus wedersyds bekomentarieër.¹²⁰ Die onderskeid tussen konkrete outeur, abstrakte outeur en verteller word skynbaar uitgewis sodat een figuur in die teks opgesplits word in drie personasies wat verskillende rolle kan vervul.¹²¹ Alhoewel die karakter Koos nie verskillende personasies verteenwoordig nie, wissel sy rol in die verhaal van karakter na verteller, na abstrakte outeur, en weer terug na verteller en karakter. Die ouktoriële verteller van die raamverhaal maak in die eerste ingebedde verhaal plek vir die vertellerstek met sy eerstepersoonsvertelling. Die verteller van "Die verlangste was te groot" word egter self karakter sodra hy begin vertel, maar kry dan weer 'n nuwe rol, dié van abstrakte outeur, as die tweede ingebedde verhaal aan bod kom. Die skrywende verteller, Koos, word dus op meer as een wyse "vasgevang" in hierdie metatekstuele vertelling. Ten spyte van die feit dat hy in 'n ander era en met ander waardes leef, kan hy nie van die verlede ontsnap nie - dit dikteer hom steeds op 'n bykans gepredestineerde wyse. Hierdie vasgevangenheid loop uit op die dramatiese slottoneel wanneer Koos in die jonkmanskas inklim en die deure daarvan agter hom toetrek.

Botha (1987:71) wys op die verskeie skakels tussen die raamverhaal en die ingebedde verhale wat hulle onderling struktureel met mekaar verbind en die aanname van "vasgevangenheid" bevestig. Een van die belangrikstes is die familieband tussen die oupa en die kleinseun. 'n Ander opvallende skakel is die ouma as lewendige verteenwoordiger uit 'n vroeër era wat oor twee verhale heen die hede en die verlede beleef of inligting daaroor gee. Hierdie skakels is belangrike outobiografiese aanwysers in die verhaal. Die jonkmanskas, as sentrale metafoor, is ook 'n skakel, nie net as objek nie, maar ook as woord. Botha (1987:172) wys daarop dat besondere klem gelê word op die woord "jonkmanskas" en sy betekenisonderskeidings. Bo en behalwe dat

¹²⁰Hierdie procédé kom ook voor in die openingsverhaal van die bundel.

¹²¹Sien ook Sötemann (1966:176) wat dieselfde verskynsel bespreek soos dit in *Max Havelaar* voorkom.

die woord besondere prominensie kry omdat dit deel uitmaak van die titel én die bundeltitel,¹²² word die aandag reeds in die openingsin van die verhaal eksplisiet daarop gerig, juis deur die subtile verswyging daarvan: "Die eerste keer toe hy dié woord gehoor het ..." (*Jonkmanskas*:71). Die jonkmanskas, as objek en as woord, het 'n geweldige uitwerking op die woordgevoelige skrywer - in so 'n mate dat sy aandag tydens die ete hoofsaaklik op die kas gerig is en nie op sy vriende nie. Hy sê dat die woord 'n "maagdelike klank" het, ken dadelik sekere funksies ("die eenvoudige behoeftes van 'n vryer", *Jonkmanskas*:71) daaraan toe, en spreek sy begeerte uit om ook so 'n kas te besit. Sodanig is sy fassinasie met die kas, dat hy selfs die woord in die woordeboek probeer naspeur, en die volgende dag in die meubelwinkel die kas op 'n uiters sensuele manier aanraak. Hy "fluister ... met sy lippe dig teenaan die dofglimmende hout" (*Jonkmanskas*:72). Hy koppel ook op bykans intuïtiewe wyse die objek (kas) met die beskrywing (jonkman) aan die ervarings van die verlede. Botha (1987:172-175) sê dat die jonkmanskas die motoriese gegewe is en sentraal staan binne hierdie verhaal. Sy wys ook op die verskillende funksies wat aan die kas toegesê word (esteties, pragmaties, bewarend, histories) en die simboolwaarde daarvan. Die kas is nie net iets wat behoort aan 'n "jonkman" (jongman)¹²³ nie, maar die konnotasie van "vryer" (wat saamhang met die woord "jonkmansbegeerte"), én die begrip van "ewig jonk" (bewaring) word ook hierby betrek. Die moderne uitdrukking "uit die kas kom", wat verwys na iemand wat besluit om sy homoseksuele voorkeure openlik uit te leef, is ook van toepassing, al is dit in hierdie geval letterlik 'n teenoorgestelde aksie wat plaasvind as Koos in die kas klim en die deure agter hom toetrek. Botha (1987:176) wys daarop dat dit 'n manifestasie is van die beskutting wat daar in die skrywerskap is, terwyl dit ook "oorlewing" (deur die kunswerk) impliseer. Die kas, met sy "maagdelike" klank is ook 'n moedersimbool, 'n "baarmoeder" en 'n ruimte van kreatiwiteit en beskutting. Wanneer Koos in die kas klim, is dit volgens Botha 'n totale-identifikasie en oorgawe aan die skrywerskap, wat die steriliteit van 'n

¹²²Mary Louise Pratt (1977:60) sê van tekstitels onder meer die volgende: "(I)t is always taken by readers to be a relevant and important clue to what the author considers to be the main point or theme of his narrative".

¹²³Die herhaaldelike gebruik van die woord "jongman" (jonkman) in *Jonkmanskas* is teken dat die jonkmanskas (en sy simboolwaarde) van toepassing is op meer verhale as net die titelverhaal.

homofiele bestaan op simboliese wyse irrelevant maak.¹²⁴ Omdat die konkrete outeur so 'n prominent-outobiografiese plek in die bundel verhale beklee, kan die afleiding ook gemaak word dat Koos (as konkrete outeur, met sy stories) in die bundel *Jonkmanskas* "geklim" het. Om die outobiografiese "Koos" te vind, moet die leser as't ware sy boek se buiteblaaie, soos 'n kas se deure, oopmaak.

Die inhoud van die jonkmanskas (waarvan Koos deel is) dien as skakels tussen die onderskeie ingebedde verhale omdat verwysing daarna telkens opduik. Verskeie artikels, te wete drie skryfblokke, twee foto's en 'n horlosie word uit die laai gehaal. Hierdie artikels het volgens die inskripsies in die boeke en aan die rugkant van die horlosie aan Koos se oupa (J.P.P.) behoort. Omdat dit ook die karakter Koos se voorletters is, behoort hierdie artikels aan hom as kulturele erfenis - met die implikasie dat die volle ideologiese en seksuele ballas van die verlede ook daarmee oorgedra word. Mimiek en illusie word "werklikheid", want ook die "werklike" getikte manuskrip van 'n onvoltooide storie word in die laai geplaas. Dit is waarskynlik die storie wat Koos na aanleiding van die vorige dag se gebeure begin skryf het. Botha (1987:73) wys daarop dat hierdie manuskrip in wese hoort by die artikels wat (mimeties) uit die laai kom, en dat hy nou ook sy bydrae tot die familiegoedere lewer en sy verbondenheid met die oupa (ook deur die skryfkuns) bevestig. Dat Koos se bydrae gesien moet word as 'n vereenselwiging met sy verlede, word bewys deur die slotgebeure. Die kas wat na "motwortel" (of mottekruid, die preserveermiddel *Cymbopogon marginatus*) ruik, word sy "eindbestemming". Die jonkmanskas as meubelstuk is nie net die sentrale metafoor nie, maar ook die struktuur wat die "houer" en bewaarder van die Prinsloo-familie se geskiedenis, hulle verhale en uiteindelik ook die kleinseun word.

3.3 Feit en fiksie in "Die jonkmanskas"

T.T. Cloete se siening van "Die jonkmanskas" is dat hierdie titelverhaal "'n stuk kontroleerbare geskiedenis in 'n fiktiewe raamwerk is". Sy oordeel is dat die besondere waarde van die bundel

¹²⁴"Die jonkmanskas" bied dus 'n korrektief op wat Müller (1992:399) die postmodernistiese dominasie van steriliteitsbeelde noem. Die jonkmanskas is weliswaar 'n metafoor vir homoseksualiteit, maar in hierdie geval ook van bewaring en "voortplanting" deur die skryfdaad.

(*Jonkmanskas*) juis geleë is in die "mutasie van feitlikheid tot fiksie, en daarom tot kunswerk". Hierdie aanname, tesame met die prominente binnetrede van die abstrakte outeur as én primêre verteller én karakter binne die narratiewe teks, dwing volgens Botha (1987) die interpreterende leser om met verskerpte aandag te kyk na die "mutasie" van feit en fiksie binne die faksionele kode van die teks.

3.4 Die outobiografiese aanname in "Die jonkmanskas"

Botha (1987:84) wys daarop dat die funksies van die konkrete en abstrakte outeurs duidelik in "Die jonkmanskas" geëksploiteer word. Sy argumenteer dat Prinsloo se lesers (veral) sekere verhale in *Jonkmanskas* nie primêr as literêre tekste nie, maar as outobiografiese verslae gelees het. So 'n outobiografiese lesing is begryplik, nie net omdat die neweteks¹²⁵ met sy outobiografiese inligting korrespondeer met die inhoud van die sentrale teks nie, maar ook omdat die leser op grond van enkele outobiografiese aanwysers álles in die verhaal as "waarheid" ervaar het. (Die "enhancing" van die "truth quotient" waarvan Furst, 1995:11 praat.) Hierdie reaksie sluit aan by Susan Lanser (1981) en verskeie ander kritici se aanname dat die totale teks, wat dan ook die konkrete outeur insluit, as artefak meesprek in sy "produksie" en uiteindelijke realisasie deur die leser.

Op grond van bogenoemde teoretiese uitgangspunte verklaar Botha (1987:85) dat die buiteblad, omslag, en die blakerskrif van *Jonkmanskas* veelbetekenend is, juis vanweë die verwysingsveld wat daardeur vir die leser opgeroep word. Daar moet in ag geneem word dat die leser in sy eerste kennismaking met die bundel gekonfronteer word met biografiese besonderhede van die skrywer en dat hy dit outomaties sal toepas in sy interpretasie van die teks. 'n Foto van die outeur, saam met 'n kort curriculum vitae verskyn op die agterblad. Veral van belang is die inligting dat die skrywer in 1957 op Eldoret in Kenia gebore is. Hierdie oënskynlik irrelevante besonderhede word onmiddellik opgeroep by die lees van die eerste verhaal waar die jongman die manuskrip van sy oupa deurlees, en die lyn as gevolg van die naamooreenkoms deurgetrek word na die

¹²⁵Die neweteks, wat in die tagtigerjare geweldig omvangryk geword het, is volgens A.W. Botha (1989) alle betekenisdraende, funksionele ekstra-tekstuele gegewens soos motto's, voetnote, sitate, opdragte, plek- en tydsaanduidings en selfs die blakerteks wat die hoofteks ondersteun. Sien ook Brink (1987:123-125) vir dieselfde gedagte.

konkrete outeur. Hiermee skep die abstrakte outeur oombliklik 'n bepaalde verwagtingshorison, en word die verteller met behulp van hierdie stuk legkaart-inligting in 'n bepaalde tyds- en geografiese opset geplaas. Botha (1987:87) sê egter dat dit belangrik is om te besef dat, ten spyte van die voor-die-hand-liggende biografiese besonderhede wat vir die leser toeganklik gemaak word, nie óf die bundel óf die individuele verhale aangebied word as outobiografie nie. Volgens Lejeune (1989:4) se definisie en die eise wat hy aan die outobiografie stel,¹²⁶ is dit duidelik dat *Jonkmanskas* nie volgens die outobiografiese afspraak aangebied word nie. Die abstrakte outeur maak wel gebruik van die konvensies van die outobiografiese diskoers, met interessante eindresultate. Die outobiografiese illusie word byvoorbeeld goed geïllustreer deur die voorblad van *Jonkmanskas*, 'n afbeelding van 'n skildery deur Andrew Verster.¹²⁷ Die leser kan die gevolgtrekking maak dat die afbeelding van 'n jong man dié jonkman is wat in die titel geïmpliseer word.¹²⁸ Maar dit is slegs 'n afdruk van 'n skildery, 'n dubbel vervormde "werklikheid". Boonop is dit ook nie 'n skildery wat Koos Prinsloo as model gehad het nie (soos die foto op die agterplat kan getuig), eerder van 'n weerlose jong man in die algemeen.

Wat Botha in wese hier bepleit, is dat *Jonkmanskas* nie gesien moet word as outobiografiese teks nie, maar as teks waarin geëksperimenteer word met outobiografiese konvensies. Om dit te bewys, argumenteer sy dat die grense tussen fiksie en feit in die verhaal "Die jonkmanskas" doelbewus deurbreek word, en dat sogenaamde "feite" ook bevraagteken word. Belangriker nog is volgens haar die bewustelike afdruk van fiksie op die gegewe, as die verteller van die eerste ingebedde verhaal binne die teks tree in 'n skyn-outobiografiese gedaante om die leser te maan om nié die verhaal as "waar" te lees nie: "Die kennis wat ek van my grootouers het, is *beperk en subjektief*. Hierdie verhaal is dus *blote fiksie*:" (*Jonkmanskas*:72, kursivering van Botha). Volgens Botha (1987:87) is dit ironies genoeg juis objektiewe, kontroleerbare outobiografiese feite wat die verteller voor hierdie verontskuldiging aan die leser oorgedra het, naamlik 'n

¹²⁶Sien Lejeune se definisie by die inleiding van hierdie studie.

¹²⁷Dié skildery, wat deur die kunstenaar aan Prinsloo geskenk is, was tot en met die outeur se dood in sy privaatbesit.

¹²⁸Die keuse van die afbeelding van 'n jong man op die voorblad, en nie byvoorbeeld 'n jonkmanskas nie, bevestig wat reeds in hierdie studie genoem is, naamlik dat die woord "jonkman" in "jonkmanskas" besondere betekenis het.

volledige geboortedatum (12 Desember 1892), 'n ouderdom (vyf-en-sestig jaar) 'n volledige sterfdatum (30 Mei 1950), en eksplisiete plekaanduidings (Eldoret¹²⁹, Colesberg). Die verteller weet egter nie veel meer as net onbeduidende feite oor sy oupa nie, en steun vir die res van sy inligting op die hoorsê-getuienis van sy familie. Hieruit is dit duidelik dat die outeur bepaalde vasgelegde konvensies aangaande wat "waar" is, wil verbreek. Die verteller doen egter meer: hy verskaf 'n pertinente voorskrif aan die leser as hy sê: "Hierdie verhaal is dus bloot fiksie" (*Jonkmanskas*:72). Botha wys daarop dat hierdie aanwysing, of "teregwysing", van die verteller aan die leser oor die fiktiewe aard van die verhaal sewe keer in verskillende vorme voorkom in die verloop van die teks: (*Jonkmanskas*: 71, 72, 76, 77, 85 en 86). Daar kan dus geen twyfel bestaan oor die bedoeling van die outeur, naamlik dat dit fiktiewe verhale is nie.¹³⁰ Wat sy egter nie in ag neem nie, is of hierdie procédé nie ook deel uitmaak van die skrywer se spel met defiksionalisering nie en dat die verteller dalk nie so betroubaar is as wat hy wil voorgee nie.

3.5 Defiksionaliseringstegnieke in "Die jonkmanskas"

Volgens Botha (1987:39) maak die abstrakte outeur op 'n eksperimentele en vernuftige manier gebruik van 'n verskeidenheid tegnieke van defiksionalisering in "Die jonkmanskas", onder meer:

- a. Die manuskrip-tegniek

Dokumente van verskeie aard is deel van "Die jonkmanskas" se teks. Uittreksels uit die grootvader se geskrif, Elspeth Huxley en Z. Enslin se historiese optekeninge van die Kenia-trek, 'n M.A.-verhandeling oor die verhuising van die Boere na Oos-Afrika, kerkblaai en selfs 'n Beatles-liriek word as voetnote, én as deel van die hoofteks gegee. Dieselfde tegniek word in "In die kake van die dood" toegepas, maar met die verskil dat die illusie in dié verhaal geskep word dat dit 'n collage van "outentieke" manuskripte is, en nie net 'n oorskrywery daarvan nie. Die leser kry te doen met 'n "getikte" verhaal, 'n brief, 'n strokiesprent, dramatekste en 'n koerantknipsel. In "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" kom nog 'n variant van die grootvader se manuskrip voor, die "Voor Woord" van die familiechroniek wat weergegee word

¹²⁹Hierdie inligting korreleer met die feite wat die leser reeds deur middel van die blakerteks aangaande die skrywer het.

¹³⁰Daar is reeds in die Afdeling 1.3.2 van hierdie studie gewys dat die outeursintensie uiteindelik niks te doen het met die manier waarop 'n leser die teks lees nie (Everman.1988:13).

in die "outentieke" handskrif en taal van die grootvader Jakobus Peterus Prinsloo.¹³¹ Die manuskrip-tegniek van laasgenoemde twee verhale het dus 'n visueel-onderskeidende funksie, maar dit is afwesig in "Die jonkmanskas". Die ingebedde verhale word "aangekondig" deur 'n nuwe fokalisasie wat elke keer voorkom na 'n dubbelpunt.

Die funksionaliteit van die defiksionaliseringstegnieke lê volgens Botha in die feit dat waar dit in twee verhale hoofsaaklik gegaan het om die eksperiment met die taal as medium, (ook in sy visuele aanbod, 'n taal-montage) of 'n "littérature kaperjol" (om Jan Rabie, 1983 aan te haal), dit in "Die jonkmanskas" die teleskopering van 'n visie geword het. Die verteller wil naamlik duidelik aan die leser stel dat hy die verhaal beheer. Die leser mag mislei word om te dink dat dit die grootvader se "storie" is wat direk in die verhaal opgeneem word, maar wat eintlik gebeur, is dat Koos, in die hoedanigheid van abstrakte outeur, agter sy lessenaar inskuif en sy grootvader se storie "oorvertel"- dit word sy verhaal. Die manipulerings van die abstrakte outeur (sy waarskuwing dat dit "beperk en subjektief" is) is duidelik hieruit te bespeur. Deur weg te doen met outentifisering (van die manuskripvorm) word ook visueel getoon dat die visie van die abstrakte outeur die tersaaklike een is, en nie dié van sy oupa wat deur die "outentieke" manuskrip praat nie. Die verhaal van die oupa is dus nie 'n outonome verhaal nie, maar ontstaan by die grasia van die verhaal waarin hy opgeneem is.¹³² Die "sukkelende" skrywer van "In die kake van die dood", op soek na 'n mentor en 'n storie, het in "Die jonkmanskas" 'n volwaardige skrywer, en in beheer van sy medium, geword.

b. Die verhaaltitels: benoeming van die ingebedde verhale

Die drie titels wat in "Die jonkmanskas" voorkom, benoem die drie vertellings binne die teks. Die raamverhaal van die "hede" is "Die jonkmanskas"; die verhaal van die grootouers se ontmoeting en verhouding is "Die verlangste was te groot", en as onderdeel van hierdie verhaal is die nagelate herinneringe van die grootvader wat "Mij Ervaringe" getitel word. Samevattend kan van die bundeltitel gesê word dat die hedendaagse konnotasie wat (buite die verhaal-konteks)

¹³¹Daar is reeds in voetnoot 82 van hierdie studie gewys dat hierdie "dokument" net die illusie van outensiteit het. Dit is in der waarheid die handskrif van die outeur self.

¹³²Die postmodernistiese afwys van die meesternarratief word hier baie letterlik gedemonstreer.

deur die woord "jonkmanskas" opgeroep word, een is van 'n antieke meubelstuk waar die klem val op oudheid. Dit is dan ook opvallend dat die ander twee ingebedde verhale betitel word met argaïese woordgebruik ("Die verlangste was te groot"), of argaïese spelreëls ("Mij Ervaringe"). Hierdie titels bevestig volgens Botha (1987:91) nie net die verskillende diskoerse van die taal, en die eras wat dit verteenwoordig nie, maar ook die status van die abstrakte outeur deurdat hy dit op 'n gesofistikeerde en artistiek-kontemporêre manier hanteer. Die kontras van die hede teenoor die verlede word ook hierdeur belig. Die skeiding tussen hede en verlede is egter nie so absoluut as wat deur die titels se taalregisters geïmpliseer mag word nie. Die primêre verteller laat op allerlei maniere die leser bewus bly van die feit dat hy die stories van die verlede uit die hede beheer. Die kontras tussen die oupa, die patriarg, en die kleinseun (ongetroud en moontlik homofiel), speel ook mee in die keuse van die titel, omdat beide se ervarings op skrif gestel word binne die lewensfase waarin hulle as "jonkmans" beskou word.

In die raamverhaal, "Die jonkmanskas", kom Koos (per abuis) af op 'n jonkmanskas in 'n oudhedewinkel. Dit is wanneer hy die kas aanraak dat die "werklikheidsgegewe" van die gebeure getransendeer word. Uit die laai van die jonkmanskas word opeens ou en bekende familiegoedere uitgehaal: "Drie skryfblokke, Croxley Cambric Lined Faced Writing Pad for Land, Sea or Air Mail ... *Ervaringe op Safari in Kenia* - Jakobus Petrus Prinsloo in verbleikte blou ink op die boonste een se omslag geskryf, 'n goue sakhorlosie (met die voorletters J.P.P.), en twee verweerde foto's" (*Jonkmanskas*:72). In teenstelling met die hoogs onwaarskynlike aard van hierdie gebeure (familiegoedere uit 'n onbekende kas in 'n meubelwinkel) doen die verteller moeite om in eksplisiete detail hierdie inventaris te beskryf. Feit en fiksie (fantasie) word dus hier gekombineer om 'n nuwe, fiksionele realiteit te skep. Wat veral van belang is, is die titel van die drie skryfblokke wat later blyk die grootvader se verhaal te wees: "Ervaringe op Safari in Kenia" Hierdie drie skryfblokke (en ander artikels) duik weer op in die tweede verhaal "Die verlangste was te groot", wanneer die ouma tydens die rit in die Volksie dit aan die "geleerde" kleinseun gee met die opdrag dat dit gepubliseer moet word. Wanneer die kleinseun voor sy tikmasjien inskuif om hierdie manuskrip te tik, is die titel egter "Mij Ervaringe". Hierdie titel korrespondeer met die kroniek in die eerste verhaal van die bundel (*Jonkmanskas*:10) waar die jongman die "Voor Woord" van "Mij Ervaringe" lees. Opvallend genoeg word hierdie "Voor Woord" afgesluit deur die skrywer "Jakobus Peterus Prinsloo - Voortrekkersdaa en Ondervindings of Safarie in Kenya". Hier kom dus drie variasies, en drie skrywers, van

(skynbaar) dieselfde manuskrip aan bod:

1. In "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" is dit "Mij Ervaringe" deur Jakobus Peterus (sic) Prinsloo, met die subtitel: "Voortrekkersdaa en Ondervindings op Safarie in Kenya" (*Jonkmanskas*:10.11);
2. in "Die jonkmanskas" (raamverhaal) is dit: "Ervaringe op Safari in Kenia" - Jacobus Petrus Prinsloo (*Jonkmanskas*:72), en
3. in "Die jonkmanskas", (die tweede ingebedde verhaal), is dit "Mij Ervaringe" (*Jonkmanskas*:77).

Wat die oorspronklike of "korrekte" titel¹³³ nou eintlik is, is nie vir die leser van soveel belang as dat hierdie titels en die spelling van die name van die outeur wél verskil, en die doel wat die outeur daarvan binne die teks wil bereik nie. Die byeenbring van gegewens uit die eerste verhaal, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", lewer ook 'n interessante vergelykingsbasis: enersyds word elke verhaal afsonderlik gelees, andersyds word elke verhaal ook binne die bundelkonteks en volgens die bundelkode(s) geresepteer, en is hierdie feite dan kontroleerbaar of betekenisvol in hul wedersydse kommentariëring. Die feit dat die primêre verteller deurgaans besig is om te redigeer, te verander en by te voeg deur middel van verskillende tegnieke van inspraak en kommentaar, is kwalik mis te kyk. Hierdeur bewys hy bewustelik sy vakmanskap, en laat hy die spore van hierdie redigerende arbeid in sy teks agter. Deur dié korrigerende en aanvullende arbeid van die outeur word nadruk gelê op wat Rimmon-Kenan (1983:100) noem "the status of the text as artifice, provoking reflections about fictionality and textuality which are typical of self-conscious narratives."

c. Die metafiksionele kontrolestelsel in "Die jonkmanskas"

Botha (1987:95) kom tot die gevolgtrekking dat "Die jonkmanskas" nie 'n outobiografiese afspraak nakom nie. Dié aanname word gemaak op grond van die feit dat die primêre verteller in "Die jonkmanskas" alle outobiografiese ingrepe in sy verhaal kategorieë ontken. Die vraag kan

¹³³Volgens die oorspronklike dokumente by NALN (MS 2970/95/106-107) is die titel van die oupa se geskrif "My Ervareng: Voortrekkersdae en ondervindings op safari in Kenya." Die voorwoord is deur Koos Prinsloo se ouma geskryf (soos aan haar gedikteer), sowel as sekere dele van die ervarings.

egter gevra word of dié verteller betroubaar is, omdat hierdie aanname terselfdertyd gerelativeer word deur die konkrete outeur se prominente verskyning in die teks, en die doelbewuste gebruikmaking van feitelike en outobiografiese gegewe. Hierdeur word 'n metafiskonele kontrolestelsel opgebou, wat binne die kontekste van die verhaal en die bundel 'n nuwe verwysingsveld laat ontstaan. Dit gebeur volgens Botha (1987:95-96) deur die gebruikmaking van die volgende tegnieke:

- Die primêre verteller steun in sy vertelling op kontroleerbare, feitelike gegewens soos geboortedatums en sterfdatums wat volledig mét die plekaanduidings weergegee word.
- Die tydsaanduidinge in die verhaal word binne die verhaal self kontroleerbaar bevestig, deurdat die primêre verteller beide die grootvader en die grootmoeder se ouderdomme aangee. Die ouma wat in 1892 gebore is, en 89 jaar oud is, bring die "hede" te staan op 1981. (Die publikasie-datum van *Jonkmanskas* is 1982.) Die oupa, gebore op 16 September 1885, is dood op 65-jarige ouderdom (30 Maart 1950), en moes dus sy kronieke opgeteken het tussen September 1947 en Augustus 1948 - in sy drie en sestigste jaar (*Jonkmanskas*:85). Hierdie gegewens skakel histories korrek ineen.
- Vaste, bekende bakens in die Suid-Afrikaanse landskap word aangedui soos Die Fonteine (Pretoria), Standerton, Perdekop, die Jesus kom-heuwel, Volksrust en Majuba. Dit plaas die leser in 'n geografies vertroude gebied en versterk die realistiese vertelling. Ook bakens in Kenia word uitgewys.
- Die verteller beskryf objekte volledig: "Specto 8mm/16mm-convertible" (*Jonkmanskas*:77), "Croxley Combric Linen Faced Writing Pad for Land, Sea or Air Mail" (*Jonkmanskas*:72).
- Die verteller in "Die jonkmanskas" huiwer nie om van sekondêre literatuur gebruik te maak om feite te kontroleer of te bevraagteken nie.

In die eerste ingebiede verhaal word die HAT en Die Afrikaanse Woordeboek gebruik om die betekenis van die woord "jonkmanskas" na te slaan. Die ouma se konstatering van 'n feit word gekontroleer en bevestig deur 'n kerklike herdenkingsblad. 'n Filmweergawe gee ook verdere feitelike bewyse van die gebeure. Die kleinseun se bevooroordeelde houding teenoor die ouma se geloofwaardigheid (wat telkemale in die verhaal uitgespreek word) word duidelik weerspieël in die volgende skeptiese uiting: "Vir 'n verandering is Ouma korrek in haar feite" (*Jonkmanskas*:77). Hy vertrou duidelik nie sy ouma se geheue nie, want "Ek besluit om my

liever op die manuskrip (dit is die geskrifte van die oupa, A.W.S.) te verlaat" (*Jonkmanskas*:77). Nêrens in die teks word die ouma egter eksplisiet verkeerd bewys nie. Dit is daarom des te meer ironies en betekenisvol dat die inligting wat die "manuskrip" as die waarheid weergee, "alles het werklik gebeur en is nie fersindsels nie ..." (*Jonkmanskas*:86) tog nié so betroubaar is nie. Die vertrekdatum van die trekboere, inligting wat reeds in die tweede sin van die manuskrip gegee word, word deur Koos se akademiese bron (die M.A.-verhandeling) verkeerd bewys en deur Koos as "verdag" beskou (*Jonkmanskas*:77). Die betroubaarheid van die oupa as karakter wat op 'n subtile manier bevraagteken word, terwyl die ouma se geloofwaardigheid in dieselfde mate bevestig word, is 'n duidelike ideologiese merker in "Die jonkmanskas". "Gesaghebbende" bronne is in werklikheid nié betroubaar nie en die tradisionele patriarge was nie so onverskrokke en onkreukbaar nie - soos weliswaar ook in die geval van die oupa bewys word.

Die onbetroubaarheid van oënskynlik gesaghebbende bronne word, aldus Botha, meermale in "Die jonkmanskas" gevind. Nie net is daar 'n suggestie van die onbetroubaarheid in die oupa se manuskrip nie, maar ook die standaard woordeboeke wat Koos raadpleeg in sy soeke na die betekenis van die woord "jonkmanskas", is in hierdie sin "onbetroubaar", omdat dit nie in die woordeboek te vind is nie. Ook die kampkommandant se inligting omtrent die grootvader se dood (*Jonkmanskas*:74) blyk onwaar te wees. Nog so 'n kontrolestelsel word gegee as Koos en sy ouma die Irene-begraafplaas besoek, "'n monument ter nagedagtenis aan die gestorwenes van die konsentrasiekamp". Die naamlys van die gestorwenes by dié monument funksioneer as bewysstuk of kontrole en is in kontras met die ouma se woorde dat die lys "nie volledig is nie, want daar is minstens twaalf (mense) op 'n dag dood" (*Jonkmanskas*:86). Die verhouding tussen feit en fiksie kry hier 'n nuwe dimensie. Die ontluistering van bestaande strukture word effektief deur hierdie kontrolestelsel bewerkstellig en belangrike kommentaar word op die verlede gelewer.¹³⁴

Die derde ingebedde verhaal word gekenmerk deur voetnote wat die verhaal van die oupa kommentariërend vergesel. Hierdie voetnote is direkte aanhalings uit 'n M.A.-verhandeling, twee

¹³⁴Die epistemologiese twyfel wat tipies is van die postmodernistiese teks, word ook hierdeur uitgespreek.

historiese geskiedskrywings, *Die Kerkbode* en 'n gedenkblad van die Gemeente Vergenoeg op Eldoret. Nog 'n wetenskaplike bron, Brian Easlea se *Science and Sexual Oppression*, word bygehaal om die oupa se seksuele onsekerheid in psigo-analitiese terme te verklaar. 'n Verklaring vanuit die groter kennis van die hede word gemaak deur die kleinseun wat "geleerdheid" het - die oupa se "ware manlike ondervindings" word nou in die hede as negatief geëvalueer en ontluister. Nie net ontmasker dit die oupa se seksuele onsekerheid nie, maar word die massa-slagting van wild (of soos die oupa dit stel "groot jagterye") vanuit die hedendaagse milieu van bewaringsbewustheid veroordeel. Wanneer Koos "penile insecurity" naslaan, bevestig sy bron dit wat hy alreeds vermoed het: dat jag net die manifestasie is van sogenaamde manlikheid, met die implikasie dat dit juis spruit uit seksuele onsekerheid. Die oupa se karakter word nou finaal aan die kaak gestel. Die ontluistering van die oupa se karakter en seksuele geaardheid het egter ook implikasies vir die kleinseun. Hy is gepredestineer om die "las" van die verlede voort te dra. Maar sy las is veel erger. In teenstelling met sy kleinseun, kon die oupa sy manlike rol uitleef en sy onsekerheid in 'n mate onderdruk. Dié oomblik van insig berei die toneel voor vir Koos se emosionele uitbarsting by die Irene-begraafplaas. Sy weemoed en trane hang saam met sy gevoel van (gepredestineerde) mislukking. Die oupa kon sy onsekerhede besweer met onder meer suksesse op die jagveld, sy kleinseun, nie.

Botha (1987:99) sê dat dit baie duidelik is dat die primêre verteller in "Die jonkmanskas" geen moeite ontsien om feite op 'n oënskynlik wetenskaplike-verantwoordbare wyse onder die leser se aandag te bring nie. Die bronne wat hy aanhaal, word volledig met outeur, titel, publikasiedatum én bladsynommer aangedui. Hierdeur kry die teks 'n skyn van dokumentêre status, en die aansprake van fiksionaliteit word in die weegskaal geplaas. Dit is egter alles deel van die artistieke spel in "Die jonkmanskas" wat dit as postmodernistiese verhaal kenmerk. Wat hierdie spel kompliseer, is die feit dat die oupa se manuskrip waarop die kleinseun sy vertrouwe as "dokument" geplaas het, nie volledig, en dus objektief weergegee word nie. Eerstens word die manuskrip nie in manuskripvorm weergegee soos gedoen is in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" (*Jonkmanskas*:10-11) nie. In die tweede plek word die spelling van die argaïese taalregister aangepas volgens die Afrikaanse taal- en spelreëls, behalwe in direkte aanhalings wat as sodanig aangedui word deur die gebruik van aanhalingstekens. Derdens is dit duidelik dat die manuskrip nie volledig weergegee word nie. Die "Voor Woord" van die manuskrip het weliswaar

in die eerste verhaal verskyn, en kan dus binne die bundelkonteks verantwoord word. Die verhaal van die manuskrip self word egter drasties ingekort. Koos, kleinseun en primêre verteller, selekteer uit die jagverhale net die eerste gedeelte, die laaste bladsye, en die naskrif. Die titel word bloot aangegee as "Mij Ervaringe", omdat daar nie veel van die oupa se jagtersverhale tereg kom nie. Wat dus uiteindelik méér gewig dra as wetenskaplike, feitelike ingrepe, is die abstrakte outeur se hantering van hierdie feite.

Botha (1987:103) maak ten slotte die stelling dat dit nie die persoonlike of outobiografiese aard van die narratiewe inhoud is nie, maar fiksionalisering deur verdigting en vormgewing wat aan 'n faksionele verhaal sy literêre selfstandigheid verleen. Die selfbewuste artistieke inkleding van die outobiografiese stof bied vir die skrywer sowel as vir die leser 'n dinamiese konfrontasie met die probleem van die verhouding tussen kuns en werklikheid.

4. Wat tema en tegniek betref, is daar besliste raakpunte tussen "Die jonkmanskas" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". Prinsloo toon weer eens dat hy in beheer is van postmodernistiese tegnieke wat daarop gemik is om die sterk outobiografiese kode te ondermyn en die verhaal te fiksionaliseer, en demonstreer terselfdertyd die postmodernistiese filosofie van ontologiese en epistemologiese twyfel. "Die jonkmanskas" demonstreer egter ook 'n ander tegniek van fiksionalisering, te wete die "verwerking" van die oerbron.

Die funksie van die outobiografiese aanbod in hierdie verhaal lê myns insiens in die standpunt wat gestel word téén die uitgediende ideologieë van die voorouers. Hierdie standpunt is ook in die openingsverhaal gestel, maar wat hier bykom, is die selfkennis waartoe die verteller ten opsigte van sy eie seksualliteit kom: hy is gepredestineer tot seksuele onsekerheid wat by hom as homoseksualiteit gemanifesteer word. Daar word voorts ook 'n besondere beeld van die Prinsloo-familie se koloniale verlede gegee. Hierdie kennis, en simpatie vir die familieleden se onderlinge situasies, dra by tot die insig wat die leser omtrent hierdie gesin kry, en in Prinsloo se opvolgende bundels uitgebou word.

2.5 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

(i) Verhale waarin die sentrale karakter benoem word

Hierdie kategorie is, wat *Jonkmanskas* betref, leeg.

(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie

2.5.1 "Skrot"¹³⁵

1. Die eerste verhaal in *Jonkmanskas* waar 'n naamlose karakter deur middel van intertekstuele relasies geïdentifiseer kan word as "Koos", is die kort fabrieksverhaal¹³⁶ "Skrot". T.T. Cloete (1983) noem hierdie verhaal die "'modern times'-verhaal" van die bundel, 'n verhaal met "'n masjinaal onafwendbare gang, twee bladsye gestileerde geweld". M.C. Botha (1983) noem dit (sonder om verder te verklaar) 'n allegorie en sê dat dit "geen ontkenning, geen onthulling (het) nie - die slot bly maar in die leser se keel soos 'n graat vassit".

2. Die belewende karakter, wat deur 'n ouktoriële verteller aan bod gestel word, is 'n anonieme persoon, en word benoem as "die man". Hy word aangestel as 'n nuwe werker by 'n staalfabriek waar hy ysterstawe met behulp van 'n uitstootknuppel tussen die rollers van 'n meul moet instoot.

¹³⁵"Skrot" is die eerste literêre kortverhaal wat Prinsloo geskryf het (persoonlike mededeling aan navorser). Die publikasie van hierdie verhaal wat oorspronklik in die studente-tydskrif *Vlieg(III)* verskyn, en deur die Publikasieraad as ongewens verklaar en verbied is, het tot gevolg gehad dat Prinsloo (saam met die res van die redaksie) vir 'n jaar van die U.P. geskors is. In 'n onderhoud met Margaretha Goosen (1983) sê Prinsloo dat juis dié verbod hom aangespoor het om te skryf: "As dit nie gebeur het, (sic) het hy dalk nie weer geskryf nie". Dié verhaaltitel was in 'n vroeë stadium van die manuskrip deur Prinsloo as bundeltitel oorweeg. Hy sê egter in 'n brief aan die uitgewer: "Maar dit (*Skrot*) kan stram en stroef klink. Ek wil nie hê net fabriekswerkers moet dit van die rak afhaal nie (mind you, die "volk" leer dalk lees), maar ek dink ook nie dis my beste verhaal ... nie." (NALN-dokumentasie: MS 2979/95/74).

¹³⁶Eduan Swanepoel (1994) is die eerste kritikus wat daarop wys dat nog 'n vernuwende dimensie in Prinsloo se werk die tematiese ontginning van die fabriekwerker se lewe is. Hierdie feit is tot dusver deur kritici misgekyk. Dat Prinsloo self van hierdie feit bewus was, is duidelik uit die aangehaalde gedeelte uit sy brief aan die uitgewer (sien die vorige voetnoot). Dan Roodt (1995), wat nie veel literêre meriete in Prinsloo se oeuvre sien nie, sê dat Prinsloo se verhale meestal outobiografies is, waarin die ang van 'n jongman uit "een zogenaamd arbeidersmilieu onder een hardvochtige vader" uitgebeeld word.

Dit het aanvanklik nie na 'n moeilike taak geklink nie, maar selfs ná twee weke het die man nog nie die vaardigheid om die uitstootknuppel uit die kajuit te beheer nie.

Alhoewel sy werk (in die beheerkajuit) van so 'n aard is dat hy in redelike isolasie verkeer, raak hy tog na 'n paar weke bevriend met die ander werkers. Uit die konteks is dit duidelik dat hierdie mense met wie hy op sosiale voet verkeer, die "geelhoed-werkers" is.¹³⁷ Daar is 'n duidelike onderskeid tussen die sosiale stand én die werksverdeling van die "geelhoed-werkers" en die "groenhoed-werkers" - hy word nooit aan laasgenoemde, die hande-arbeiders, voorgestel nie. Hulle word ook op 'n kru, onhoflike manier deur die skofbaas aangespreek: "Toe, julle lui bliksems. Dink seker julle word betaal om te slaap. Lig julle gatte ..." (*Jonkmanskas*:56).

Die fabriekswerkers se jargon is sterk gelaai met seksuele metafore. Wanneer die man se stadige werkstempo, in 'n bedryf waar die produksiesyfer steeds van belang bly (*Jonkmanskas*:56), 'n geelhoed-werker frustreer, skree hy: "Steek hierdie fokken ystermerrie. As jy haar vinnig genoeg streep, maak sy skrot. Dis night shift, gallie; ons soek van 'n bietjie slaap". Die woorde "steek", "ystermerrie" en "streep" het duidelike seksuele konnotasies. Ook tydens die werkers se gemoedelike geselsies, as hul by die man in die beheerkajuit aansluit, is die gesprekke en die taalgebruik feitlik deurgaans seksueel van aard: "'Die vrou kry weer baby aanstaande maand. Ek soek van my laaities. Is jy getroud?'" (*Jonkmanskas*:55,56). 'n Verskuilde homoseksuele dimensie kom ook in die reeds aangehaalde gesprek ter sprake wanneer die werker aan die man vra of hy getroud is. Die enigmatiese antwoord van die man "nee, maar hy moet", kan op meer as een manier interpreteer word; hy "moet trou" óf omdat sy vriendin swanger is, óf omdat hy dit graag eendag sal wil doen. Die werker se (ewe) meerduidige antwoord hierop is: "Bad luck, ek het gescheme as jy nou night shift is ..." (*Jonkmanskas*:56). Gesien binne 'n homoseksuele verwysingsraamwerk kan die werker se vroeëre opmerking "ek soek van my laaities" ook op 'n ander manier geïnterpreteer word. Dit dui dan op meer as net sy vrou se bevalling.

Die verhaal sluit af met 'n gebeurtenis wat tydens die man se derde week van nagskof plaasvind.

¹³⁷In die verhaal "And our fathers that begat us" (*Die hemel help ons*:15) word daar ook verwys na die "geel veiligheidshoed" wat die pa dra en sy oorpak wat met roet besmeer is. Dit tipeer die pa duidelik as 'n fabriekswerker.

Die leser is reeds voorbereid op die gebeure wat aanleiding kan gee tot "skrot" (afval). Indien die staalstawe in mekaar vasloop, moet produksie tydelik gestaak word. Die rooiwarm staal wat tydens hierdie vertraging afkoel, is onbruikbaar (skrot), en moet van die vervoerband verwyder word. Die man het vroegoggend vaak geword en met opset twee stawe te vinnig na mekaar in die meul gestoot - moontlik met die doel om 'n rukkie te slaap. Die geloei van die sirenes, wat aandui dat skrot gevorm het, is egter anders as die vorige keer. Deur die vensters van die kajuit kon die man sien dat die staalstawe teen die "grys konstruksies van die staalfabriek oopgevou" het en dat 'n werker in die gloeiende staal massa verkool het. Ironies genoeg word die gloeiwarm staal in hierdie industriële ruimte beskryf met 'n natuurbeeld: as 'n "skrotblom" met "rooi kelkblare". Die implikasie van hierdie verhaal is dat die man direk verantwoordelik is vir die werker se dood. Die identiteitsloosheid van die werker het ook bepaalde implikasies; die fabriekswerker, as deel van die werkersklas en daarom van die laagste sosiale stand in die samelewing, is niks anders as "skrot" (uitskot of skroot, "afval") nie. Vanweë die meedoënloosheid en on-emosionele aard van die beskrywing, is dit duidelik waarom Cloete hierdie verhaal 'n voorbeeld van "gestileerde geweld" noem. Hierdie ongeluk kan ook gesien word as 'n metafoor vir seksuele mislukking, veral gesien binne die konteks van die seksuele beelde wat deurgaans in die verhaal geaktiveer word. Die hoofkarakter veroorsaak 'n ramp as hy die "ystermerrie" moet "steek".

3. Deur middel van die intratekstuele relasies in *Jonkmanskas* kan die afleiding gemaak word dat die "man" van "Skrot" en die "jongman" van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" een en dieselfde karakter is.

In die openingsverhaal ontmoet Koos (soos reeds geïdentifiseer) na sy reis weer die werkers van die staalfabriek in 'n kroeg. Hulle groet hom hartlik, want hulle "onthou hom nog na aanleiding van die vakansiewerk uit sy studentedae" (*Jonkmanskas*:14). Hulle vra hom uit oor sy reis, maar in plaas van 'n reisverslag, het sy antwoord dieselfde seksuele toon as die gesprekke in die fabriek: "Hy het hulle die een en ander van vroue vertel". Dieselfde kru taal wat in die fabriek gebruik word, kom ook hier na vore: "Wat het ontug met meide te maak?" (*Jonkmanskas*:14). Volgens hierdie omstandigheidsgetuigenis is dit waarskynlik dat die karakter in "Skrot" en Koos van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" dieselfde karakter is. Buite-tekstuele gegewens

wat hierdie aanname bevestig, en inderdaad ook die aanname versterk dat Prinsloo se verhale in wese outobiografies is, is die feit dat Prinsloo op Newcastle woonagtig was, en dat sy pa 'n werker by een van Yskor se yster- en staalfabrieke was. Nuwe inligting wat met hierdie intratekstuele verbintenis oor die "man" van "Skrot" duidelik word, is dat hy as 'n student vakansiewerk gedoen het. Dit verklaar grotendeels sy "onhandigheid" en onkunde ten opsigte van die vervaardigings-prosesse in die fabriek wat tot die ongeluk aanleiding gegee het, sy buitestaanderskap (as tydelike werker) sowel as die gevoeligheid wat die verteller openbaar ten opsigte van sosiale stande in die fabriek.

4. Hierdie verhaal is nié een wat, soos ander verhale in *Jonkmanskas*, 'n uitstalvenster is van postmodernistiese tegnieke en Prinsloo se beheersing daarvan nie. Die waarde daarvan lê egter in die uitbeelding van die fabrieksmilieu en die postmodernistiese aanname dat daar nie iets is soos "hoë" en "lae" kultuurvorme nie. Wat ook hier aan bod kom, is 'n objektiewe verteller wat sy karakters en gebeure op 'n merkwaardige onbetrokke wyse weergee - 'n verskynsel wat volgens Messerli (1979:209) nie net die postmodernistiese mens tipeer nie, maar ook gekoppel word aan die outeur se behoefte om homself as die kunstenaar te ontbloot. Die funksionaliteit van die outobiografiese aanbod kan gesien word in die direkte en lewensgetroue uitbeelding van fabriekwerker se leefwyse, iets waarvan Prinsloo eerstehandse kennis gedra het.

2.5.2 "Die plaas se naam was Jakkalsdraai"

1. In die Afrikaanse letterkunde is die tema van die "plaas" (soos dit in talle "plaasromans" na vore kom) van besondere belang, veral omdat die plaasruimte as't ware deel is van die kollektiewe onderbewuste van die Afrikaner.¹³⁸ Kenmerkend van 'n jonger geslag Afrikaanse skrywers is die dekonstruksie van hierdie subgenre¹³⁹ waarin eertydse waardes soos (onder meer) die verheerliking van 'n arkadiese bestaan herinterpreteer en ontluister word. Die insluiting van 'n verhaal soos "Die plaas se naam was Jakkalsdraai", wat as 'n kortverhaal met 'n "plaastema"

¹³⁸Sien ook M.G. Scholtz (1992:442) en H.P. van Coller (1995) se stellings oor die plaasroman in Afrikaans.

¹³⁹Vergelyk byvoorbeeld die romans van Etienne van Heerden, *Toorberg* en *Die stoetmeester*, en Eben Venter se *Foxtrot van die vleisetters*.

beskou kan word, in die bundel *Jonkmanskas* is dus nie ongewoon nie. Dit sluit aan by die oorhoofse tema van "manlike ondervindings", en die debunking daarvan, in *Jonkmanskas*. Dit is ook 'n biografiese feit dat Prinsloo se ouers 'n paar jaar in Kenia, 'n jaar in Natal (1964), en 'n jaar lank in Zimbabwe (1968) geboer het.

2. Die ek-verteller in die verhaal "Die plaas se naam was Jakkalsdraai" word nêrens met 'n naam benoem nie. Vanweë die intratekstuele relasie met verhale in *Jonkmanskas* (ook met verhale in Prinsloo se latere bundels) waarin die belewende karakter reeds as "Koos" benoem is, word dit egter gou duidelik dat hierdie jongman ook 'n "Koos"-karakter is.

Die eerste aanduiding dat die verteller in dié verhaal "Koos Prinsloo" is, is die geografiese plasing van die plaas met die naam "Jakkalsdraai". Die plaas is naby Majuba (dus op die grens van Natal, en naby Newcastle), en word verder geïdentifiseer deur die pleknaam "Ingogo".¹⁴⁰ Dit is van belang om te besef dat die pleknaam "Ingogo", wat in latere verhaalbundels 'n belangrike outobiografiese aanwyser en feitlik sinoniem met Prinsloo se familie verhale sou word, hier vir die eerste keer gegee word.¹⁴¹ Indien die inligting wat die verteller aan die leser gee, dat "daar sestien jaar verloop het voordat ek weer terug is plaas toe" (*Jonkmanskas*:66), gekontroleer word met Prinsloo se lewensgeskiedenis (1964 plus sestien jaar dui op die jaartal 1980) is dit ook duidelik dat hierdie gegewens logies met mekaar skakel.

Die situering van plek en gebeure in hierdie verhaal skakel ook met inligting wat in "Die jonkmanskas" gegee word. In hierdie verhaal ry Koos saam met sy ouma na sy ouerhuis in Natal. Hulle is naby die huis as "Majuba mooi in sig" is (*Jonkmanskas*:76). 'n Verdere skakel tussen "Die plaas se naam is Jakkalsdraai" en "Die jonkmanskas" is die verwysing in eersgenoemde verhaal na die persone wat uit Oos-Afrika gevlug het, en die Prinsloo-familie se persoonlike

¹⁴⁰Sien ook Bylaag 1 van hierdie studie.

¹⁴¹Hierdie verhaal is 'n goeie voorbeeld van wat Eduan Swanepoel (1994:218) die proaktiewe, sowel as 'n retro-aktiewe benadering wat die Prinsloo-leser aan die dag moet lê, noem. Eers met die verskyning van *Die hemel help ons* kon die pleknaam Ingogo outobiografies aan Koos Prinsloo gekoppel word (deur die verhaal "And our fathers thet begat us"). Die lees van Prinsloo se tweede bundel het dus outobiografiese aanwysers verskaf vir 'n verhaal in sy debuutbundel.

betrokkenheid by dié landstreek. Hulle was naamlik self woonagtig in "Brits-Oos-Afrika" (*Jonkmanskas*:75). Dit verklaar ook die pa se kennis van Swahili as hy die plaasnaam "Bandari" vertaal.¹⁴²

'n Verdere skakel tussen die verhale "Die plaas se naam was Jakkalsdraai" en "Die jonkmanskas", is die verwysing na die ek-karakter se motor, 'n "Volksie". Dié motor funksioneer prominent in "Die jonkmanskas" as vervoermiddel tydens Koos en sy ouma se rit na Natal: "Die Volksie se bucket-seats is nie vir ou mense ontwerp nie" (*Jonkmanskas*:72). Ook in eersgenoemde verhaal word daar melding gemaak van die "Volksie" waarmee die verteller ry (*Jonkmanskas*:66, 70).

Die kombinasie van gemeenskaplike faktore soos ruimte, persone en die motor, sowel as die (latere) intertekstuele aanwysings van 'n spesifieke geografiese ruimte, gee die leser voldoende rede om af te lei dat die verteller hier vanuit 'n Prinsloo-perspektief, oftewel 'n outobiografiese perspektief vertel.

3. Prinsloo sluit met hierdie verhaal aan by kontemporêre skrywers in Afrikaans wat vanuit 'n moderne era terugkyk na 'n eens geïdealiseerde boerderybestaan op die plaas, en kritiek lewer op verskillende aspekte daarvan. Van 'n geïdealiseerde of voorspoedige bestaan op hierdie plaas was en is daar oënskynlik weinig sprake. Wanneer die verteller die plaas besoek, is hy steeds, na al die jare, bewus van verskeie negatiwiteite wat die plaas omgeef. Die grondpad anderkant die brug is lewensgevaarlik, omdat 'n familielid daar verongeluk het. Ook die bure, wat uit Oos-Afrika gevlug het, is nie meer op die buurplaas nie. Beide plase se naambordjies is weg en en hul plaas s'n vervang met 'n kennisgewing: "Hou asseblief die hek toe" (*Jonkmanskas*:66). Dit lyk asof hierdie kennisgewing by voorbaat die besoeker wil waarsku om nié die plaas, en die verlede, te betree nie, omdat alles van en op die plaas skynbaar in die teken van die dood en verval staan. Dit blyk ook gou dat daar niemand op die plaas woon nie, omdat dit verhuur word. Van die eertydse indrukwekkende opstal met die gewel het feitlik net 'n ruïne oorgebly wat gebruik word as stoorplek vir beesvoer. Tekens van verval is oral sigbaar. Die begraafplaas is verwaarloos en

¹⁴²Hierdie inligting is ook afleibaar uit die openingsverhaal van *Jonkmanskas*, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis".

oorgroei. terwyl die rondawel en die huis deur muise en vlermuise ingeneem is. Dit is juis die skerp reuk van vlermuismis in die huis en 'n skielike reënstorm wat die herinneringe aan sy verlede losruk en die volwasse man opeens transformeer tot die klein seuntjie wat die huis bewoon (het).

Die gedeelte van die teks wat die herinneringsbeeld van die seuntjie as ingebedde verhaal beskryf (*Jonkmanskas* 67-70), verskil van die raamverhaal wat vertelperspektief en tyd betref. In hierdie gedeelte is daar 'n derdepersoonsverteller aan die woord. Alhoewel die verhaal in die verlede tyd aangebied word, word die gebeure vertel soos dit sestien jaar gelede gebeur het. Tyd en gebeure het dus teruggeskuif, en die man /seuntjie (her)beleef alles asof dit in die hede plaasvind. Dit is opvallend dat alles op hierdie plaas (of die kind se selektiewe herinneringe daaraan) in die teken staan van die dood. Die rympies wat oom Wessel vir die kind leer gaan oor die dood,¹⁴³ die onskadelike vlermuise word doodgeslaan omdat hulle hondsdolheid ('n dodelike siekte) sal oordra, en die "dood" van die plaas se naam word ook deur die pa aangekondig. Dit is ook duidelik dat daar spanning is tussen die volwassenes op die plaas, veral tussen die seuntjie se pa en oom Wessel. Tydens aandete is die gesprekke stroef en daar word min gepraat. Die plaas se naam is ook 'n sensitiewe onderwerp omdat oom Wessel skynbaar nie gelukkig voel oor die plaas se nuwe "uitheemse" naam nie. Dit is duidelik dat oom Wessel die behoudende, simpatieke persoon op die plaas is. Die seuntjie kuier veel eerder by hom in sy rondawel as in die huis, hy wil die plaas se naam (Jakkalsdraai) behou, wil nie die vlermuise doodmaak nie en kom ook op vir die seuntjie wat in sy ouers se oë 'n doodsonde geplaag het. Dit is juis hierdie "sonde van die vlees" wat die aanleiding is tot die klimaks van die verhaal. Die seuntjie, wat vroeër by die bure betrap is nadat hy en die buurdogtertjie hul broekies vir mekaar afgetrek het, word huis toe gesleep. By die huis word hy deur sy ma gedreig dat hulle sy "tottermannetjie (sal) afsny" en deur sy pa selfs met die dood gedreig. Sy pa, wat besig was om vlermuise met 'n sambok dood

¹⁴³Die kinderrympies is: "Vlermuis, vlermuis/ Botter en brood,/ Eer dit dag is/ Sla ek jou dood" en "Wie het die Uil doodgemaak?/ 'Ek,' sê die ou Rooikat,/ 'Met my tande wat vasvat./ Het ek self die Uil doodgemaak'" (*Jonkmanskas*:68). Hennie Aucamp, wat toe Prinsloo se mentor en vriend was en uitgebreide hulp aan hom verleen het met die manuskrip van *Jonkmanskas*, het die rympie oor die vlermuis aan hom "gegee". In 'n brief aan Prinsloo, gedateer 20 September 1982 (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/444) skryf hy aan hom: "Terloops, ek ken 'n ietwat meer sinistère variasie op die vlermuistrympie ... It's all yours".

te slaan, is op die punt om die kind ook te slaan, maar die sambok word deur oom Wessel afgevat. Hy klim in sy bakkie en ry verwoed weg. Later die aand kry hulle hom dood in sy bakkie wat in 'n sloot lê.

Die vlermuise is 'n belangrike struktuurelement in hierdie verhaal. Die herinneringsprikkels van die vlermuismis se reuk verplaas die seun na die verlede en laat hom die gebeure herleef. Die kinderrympie oor die vlermuis (wat die kind by oom Wessel leer) is 'n makabere voorspelling wat op die kind én op oom Wessel van toepassing is: die doodstraf waarmee die kind gedreig word ("slaat ek jou dood"), en oom Wessel wat inderdaad "eer dit dag is" dood is. Wanneer oom Wessel met die sambok uitstorm, lyk hy ook vir die kind soos "'n groot, flappende vlermuis" (*Jonkmanskas*:70). Die klankooreenkomste tussen die woorde "vlermuismis", "vlermuispis" en "vlermuispes", en die feit dat beide die "vlermuispes" en "gruwelike kinders" met 'n sambok geslaan moet word, dui daarop dat die kind deur sy ouers ook gesien word as 'n soort "pes" wat vernietig moet word. Hy word dan inderdaad as 'n "neukse" uitgeskel en kamer toe gestuur. Hy "sluip" soos 'n "verskrikte muisie" na sy donker kamer (*Jonkmanskas*:67).

Oom Wessel se dood vervang in 'n sekere opsig die kind se "dood" wat deur die rympe voorspel is. Die jong man wat die verlede vanuit die hede interpreteer, is bewus van hierdie feit, want in die paragraaf waar die hede weer oor die gebeure van die verlede skuif, en die ek-verteller weer aan die woord is, bevestig hy dat hy inderdaad die seuntjie van die verlede is. Hy doen dit met die erkenning dat "die seuntjie se pa en ma" ook sy pa en ma is: "Toe Pa en Ma later daardie nag die bakkie in die sloot langs die pad gekry het, was oom Wessel reeds dood" (*Jonkmanskas*:70).

4. Die beeld wat in hierdie verhaal van die "plaas" geteken word, staan lynreg teen die geïdealiseerde, romantiese plaasroman van vroeër tye. Hierdie verhaal kan dus gesien word as 'n direkte kommentaar op en ondermyning van die Afrikaner se historiese en paternalistiese strukture. Die stereotipe van die regverdige, liefdevolle en hardwerkende plaasboer wat sy plaas aan sy ewe hardwerkende en onderdanige seun oorgee om sy lewenswerk op te volg, word hier gedekonstrueer. Hierdie plaas het ook "gesterf", soos die verledetydswoord "was" in die titel aandui. Dit is bekend uit Prinsloo se lewensgeskiedenis en verhale soos "And our fathers that begat us" (*Die hemel help ons*) en "Belowe jy sal niemand sê nie" (*Slagplaas*), dat die Prinsloo-

gesin se boerderye in die werklike lewe telkemale gefaal het. Hulle het net 'n jaar lank (1962) op die plaas naby Ingogo gewoon voordat "'n haelstorm die bokwiet- en sorghumoes vernietig" het (*Die hemel help ons*:11), en hul boerdery-onderneming (in 1968) op die plaas naby Gatooma in Zimbabwe is ook na 'n jaar gestaak. Die herinneringe aan hierdie ervarings is dus nie dié van voorspoed nie.

Die funksie van die (verskuilde) outobiografiese vertelling in hierdie verhaal lê myns insiens daarin dat Prinsloo, wat kennelik vanuit eie ervaring skryf, met hierdie verhaal 'n unieke korrektief op die plaasverhaal-genre in Afrikaans gee. Kontemporêre skrywers soos Etienne van Heerden en Eben Venter, wie se romans nie 'n opvallend outobiografiese dimensie het nie, het dit óók gedoen; Prinsloo se besondere bydrae is dat hy nie net die Afrikaanse plaas in die algemeen debunk nie, maar ook die Prinsloo-gesin. Die Prinsloo-ontluistering word egter terselfdertyd verdoes deur die gedeeltelike fiksionalisering van die gegewens.

2.6 Slotopmerkings

Jonkmanskas is in vele opsigte 'n merkwaardige debuut. Met die kennis wat 'n agternaperspektief bring, is dit duidelik dat dit 'n nuwe era in die Afrikaanse kortverhaal ingelui, en die literatuursisteem verryk het. Dit is ook opvallend dat die kritici die bundel tydens die verskyning daarvan nie behoorlik na waarde kon skat nie omdat hy, binne die Suid-Afrikaanse konteks, sy tyd vooruit was.

Die funksie van die onmiskenbare outobiografiese aanbod in *Jonkmanskas*, wat soveel lesers en kritici ontstel en verwag het, lê myns insiens eerstens in die uitbeelding van die persoonlike Prinsloo-geskiedenis - 'n gegewe wat Prinsloo op gepassioneerde wyse in elke bundel van sy oeuvre sou uitbou én bevraagteken, bevestig én kritiseer. Die leser kan tereg wonder waarom Prinsloo nie net "'n familie" uitgebeeld het nie, maar met noukeurige outobiografiese detail juis die "Prinsloo-familie". Verskeie antwoorde op hierdie vraag moet oorweeg word:

1. Prinsloo gebruik die outobiografiese illusie om by die leser die indruk van "egtheid" en "waarheid" in beide die dokument en sy persoonlike belewenis te wek. Hierdie indruk word

versterk deur die feit dat dieselfde karakter/s in meer as een verhaal voorkom sodat die leser 'n verwysingsraamwerk rondom Koos en die lede van die Prinsloo-familie opbou.

2. In teenstelling met die aanname in 1, ondermyn Prinsloo op tipies postmodernistiese wyse die outobiografiese illusie wat hy met soveel noukeurigheid geskep het en stel fundamentele onsekerheid in die plek daarvan. Selfs die dinge wat die sekerste lyk, soos die persoonlike ervaring en die "outentieke dokument"¹⁴⁴ is onseker. Die leser word met voorbedagte rade mislei.

3. Deur die vervaging van die grens tussen teks en werklikheid, openbaar Prinsloo hom as esteet. Dit gaan vir hom primêr oor die skep van 'n woordwerklikheid en nie die openbaring van "die werklikheid" deur woorde (soos 'n historikus sou doen) nie.¹⁴⁵

4. Teenstrydig met die aanname in 3, is daar ook 'n element van persoonlike afrekening of wraak in Prinsloo se werk betrokke, iets wat met elke bundel groter afmetings aangeneem het.

'n Eenvoudige antwoord op die vraag waarom Prinsloo sy persoonlike familiegeskiedenis in sy verhale onthul het, is nie moontlik nie. As iemand wat deeglike kennis gehad het van die beginsels van die postmodernisme, was hy ook bewus van die leser se onvermoë (of onwilligheid) om sy "outobiografiese" verhale as 'n fiksionaliseerde diskoers te resepteer.¹⁴⁶ Soos uit openbare uitsprake afgelei kan word, was hy wel daarvan bewus dat sy woorde die mense wat "agter" die woorde geïmpliseer word, kan raak, en het hy dit trouens uitgebuit.¹⁴⁷

¹⁴⁴'n Enkele voorbeeld: Indien grootvader se oorspronklike dokument (wat by NALN bewaar word) met die weergawe(s) daarvan in die onderskeie verhale vergelyk word, is dit duidelik dat dit in Prinsloo se eie handskrif oorgeskryf én aangepas is (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/106). Dit is dus nie die "werklike" dokument, of selfs 'n betroubare afskrif daarvan nie. Sien ook voetnoot 82.

¹⁴⁵Hierdie eienskap tipeer Prinsloo ook as dekadent, soos bevestig word deur deur Phil du Plessis (1994) en Mardalene Grobbelaar (1994). Sien ook voetnoot 255 van hierdie studie.

¹⁴⁶Sien ook Lilian Furst (1995:11) se uitspraak: "the incorporation of fact onto fiction ... has the effect of enhancing its truth quotient".

¹⁴⁷Sien byvoorbeeld Prinsloo se onderhoud met Paul Geerts van *De Gay Krant* (1991) waarin hy verklaar dat hy dit "opwindend" vind om in sy verhale dinge omver te werp.

DIE HEMEL HELP ONS (1987)

3.0 Inleiding

Prinsloo se kortverhaalbundel, *Die hemel help ons*,¹⁴⁸ verskyn in 1987 by die "alternatiewe" uitgewery Taurus,¹⁴⁹ nadat dit deur twee vorige uitgewers (Tafelberg en HAUM-Literêr) afgekeur is.¹⁵⁰

Hoewel die kritici die bundel oor die algemeen hoog aangeslaan het, was dit reeds kort na die publikasie daarvan in omstredeheid gedompel. Verskeie lesers het ontsteld gereageer op die "vulgêre en onsmaklike" inhoud van Prinsloo se verhale.¹⁵¹ Die grootste furore is egter

¹⁴⁸Hierdie bundeltitel word in bladsyverwysings van hierdie studie afgekort tot *Hemel*.

¹⁴⁹Die uitgewery Taurus het ontstaan "to publish any manuscript that runs the risk of being banned" (Brink, 1983:254). Die verspreiding van boeke het grootliks berus op bestellings van intekenare wat veroorsaak het dat boeke vinnig versprei is voordat dit deur die Publikasieraad verbied kon word.

¹⁵⁰Prinsloo se manuskrip is, nadat dit deur Tafelberg Uitgewers afgekeur is, aan HAUM-Literêr voorgelê onder die titels *Agt verhale*. Hulle het dit ook afgekeur. Andrea Vinassa berig in *The Star* (27 April 1988) dat, vanweë die omstrede verwysing na die Staatspresident in die manuskrip, "it was passed like a hot potato from publisher to publisher when he first tried to get it published". In verskeie briewe uit Tafelberg Uitgewers se argief (byvoorbeeld Charles Fryer se brief van 23.06.86) is dit duidelik dat Prinsloo se bundel wel vir publikasie aanvaar is, en dat dit prioriteitsbehandeling sou kry, maar dat die "PW-verwysing moet wegval". Indien die skrywer bereid sou wees om dié betrokke gedeelte weg te laat, sou beide Tafelberg en HAUM-Literêr dit gepubliseer het. Fryer se woorde aan Prinsloo was: "Moenie dat een reël jou boek kelder nie." HAUM-Literêr se rede, volgens Vinassa, was: "they could not fit it into their schedule". Die volledige publikasiegeskiedenis van *Die hemel help ons* word deur J.C. Steyn (1992:287-289) gegee.

¹⁵¹Lesers wat briewe aan koerante en tydskrifte geskryf het om hul menings oor *Die hemel help ons* te gee, was onder andere Beth Radloff (in *De Kat*, 1989) en "Waarskynlike Leser, Kimberley" (in *Rapport*, 1988). Hierdie briefskrywers het hul skok en verontwaardiging uitgespreek oor die publikasie van die bundel. Daar is geen korrespondensie aan koerante (bekend) wat positiewe lesersoordele oor die bundel uitspreek nie. Daar was wel 'n verwysing in 'n Peanuts-strokie (*Beeld*, datum onbekend) waarin die karakter Lucy na aanleiding van die

veroorsaak deur die toekenning van die Rapportprys vir Letterkunde aan *Die Hemel help ons*.¹⁵² Op daardie stadium was dit die literêre toekenning met die grootste geldwaarde (R15 000) in Suid-Afrika, en vanweë sy politieke onafhanklikheid, ook 'n prys met groot prestigewaarde (Pieterse, 1988:24; Wiehahn, 1989:97). Die direksie van *Rapport* het naamlik vroeg in 1988 besluit om die prys nie toe te ken nie, nadat dit reeds uitgelek het dat Prinsloo se teks deur die beoordelaars as wenner aangewys is. Drie dae voor die toekenning in Bloemfontein sou plaasvind, het die voorsitter van die direksie, dr. Willem van Heerden, aangekondig dat die toekenning van die Rapportprys opgeskort is. Die amptelike rede vir die nie-toekenning was volgens die direksie van *Rapport*-Uitgewers

weens 'n aantal omstandighede, onder meer omdat van die beoordelaars hulle intussen aan die paneel onttrek het¹⁵³ (*Beeld*, 89.04.21).

Volgens verskeie literatoure en skrywers was die ware rede van die prys se opskorting die enkele sin in een van Prinsloo se verhale waarin die Staatspresident van destyds, mnr P.W. Botha, op grond van 'n rassistiese en seksuele uiting "beledig" is.¹⁵⁴ Hennie Aucamp (Roodt, 1988:112) verklaar dat die direksie se optrede 'n ouderwetse hoflikheidsgebaar teenoor 'n simbool is, terwyl André P. Brink (Roodt, 1989:112) hom veel sterker uitdruk deur te sê dat

boek aan haar juffrou sê: "Soveel lewenskennis in een boek! Maar daar's een woord wat juffrou my moet verduidelik!"

¹⁵²Hierdie gebeure het 'n baie spesifieke impak op Prinsloo se skryfkuns gehad. Daar word in besonderhede op die gebeure rondom die Rapportprys ingegaan, omdat dit 'n belangrike gegewe word in 'n latere verhaal van Prinsloo, naamlik "Die jas" in *Weifeling* (1993).

¹⁵³Die beoordelaar na wie in hierdie berig verwys word, Rykie van Reenen, het egter in 'n onderhoud met *The Sunday Star* (1988) ontken dat haar bedanking enige verband hou met die gebeure rondom Prinsloo se boek. Volgens haar verklaring het sy onttrek "in protest and revulsion against a blood-thirsty and propagandistic picture". Die foto waarna verwys word, is *Rapport* (1988.04.17) se voorbladfoto van 'n gewonde man wat as 'n "terroris" beskryf is. Latere berigte (onder andere in *The Sunday Star* van 24 April 1988) het berig dat Manie van Rensburg, wat saam met dr. Van Reenen lid van die paneel van beoordelaars was, ook onttrek het vanweë die reeds genoemde foto, én omdat Prinsloo (op daardie stadium) 'n werkgewer van *Rapport* was. Geen beoordelaar het hom/haar dus onttrek as gevolg van die feit dat Prinsloo as wenner aangewys is nie. Die beoordeling was trouens reeds afgehandel in die stadium toe Van Reenen en Van Rensburg hul betrokkenheid by die prys heroorweeg het. (Sien ook J.C. Steyn:1992:416).

¹⁵⁴Die gewraakte sin lui: "'Hierie (sic) kamp is PW se skuld, die meidenaaier,' het 'n man met blonde krulhare en puisies gesê" (*Die hemel help ons*:38).

hy daarvan oortuig is dit was die establishment se pogings om homself te beskerm sonder om van konvensionele sensuurkanale gebruik te maak. Charles Malan (Roodt,1989:113) se reaksie is: "die rede is so duidelik soos daglig: die Staatspresident sou moontlik kon aanstoot neem."

Die opskorting van die Rapportprys het verreikende gevolge vir die literatuursisteem in Afrikaans gehad. In die hewige debat wat oor hierdie aangeleentheid in die media en in literêre tydskrifte gevoer is, het verskeie literatore en skrywers hul skerp uitgespreek teen die *Rapport*-direksie se hantering van die hele aangeleentheid. "Dis 'literêre sluipmoord' sê skrywers" is die opskrif van die berig wat in *Beeld* (22 April 1988) verskyn. Rialette Wiehahn, wat uitgebreid oor die ontstaan, die persepsies ten opsigte van die prys, die opskorting en die toekoms van die Rapportprys skryf (1989:97-107), maak die stelling dat dié gebeurtenis

(o)penbarend was (ten opsigte van) die verskeidenheid stemme waarmee daar teenswoordig oor die Afrikaanse letterkunde gepraat word. Maar die besluit is nietemin geneem: Die Rapportprys vir Letterkunde wat by sy instelling op 9 Januarie 1986 met oorweldigende toejuiging as treffer begroet is ... het feitlik oornag die gedaante van 'n debakel of fiasko of skandaal aangeneem.

Wiehahn stel in hierdie artikel 'n volledige dossier saam van die koerantberigte, artikels, briewe en openbare geleenthede wat met hierdie aangeleentheid gepaard gegaan het. Omdat dit op daardie stadium (Januarie 1989) nog onseker was wat die toekoms van die prys sou wees, vra sy die vraag of die ongelukkige gebeure rondom die nie-bekroning van Prinsloo se boek noodwendig die doodslok vir die prys moet lui. Sy kom tot die gevolgtrekking dat die prys sodanig gestigmatiseer en gepolitiseer is dat "selfs die kosmetiese toegewings wat *Rapport* gemaak het ... onvoldoende is om 'n gesonde en eerbare toekoms vir sy prys te verseker." 'n Verdere reaksie op die gebeure was dat André P. Brink hom, na 'n verbintenis van bykans twintig jaar met dié koerant, onttrek het as resensent/kritikus "tot tyd en wyl die hele situasie opgeklaar is" (Wiehahn,1989). Die prysgeld van R15 000 is wel later aan Prinsloo oorhandig.

Soos in alle gevalle van openbare opskuddings, het die Rapportprys-debakel en die wye publisiteit wat daaraan verleen is, daartoe gelei dat Prinsloo aan 'n groter leserspubliek bekend gestel is. *Die hemel help ons* se verkope het sodanig die hoogte ingeskiet dat Taurus in Mei

1988 bekend gemaak het dat die boek herdruk word. Willem Steenkamp berig in *The Cape Times* (88.07.16):

It would be fair to say that Koos Prinsloo's name and writings have come to much greater public attention as a result of the odd going-on after he had (apparently) been deprived of the *Rapport* literature prize he had won for his book.

Ten spyte van die omstredenheid wat *Die hemel help ons* omgewe het, en uiteenlopende uitsprake van literatore oor die (literêre) meriete van die prystoekenning aan Prinsloo, het resensente die bundel oorwegend met besondere waardering ontvang.

3.1 Kritici oor *Die hemel help ons*

Die hemel help ons is deur kritici met nog groter lof ontvang as sy debuutbundel. Sommige beskou dit as "een van die belangrikste boeke wat (in 1987) verskyn het" (Bruwer:1988). André P. Brink (1987) beskou dit as "briljant" en "'n triomf in 'post moderne' (sic) kortverhale", terwyl Henriëtte Roos (1988) dié bundel as 'n "standaard vir die tagtiger-groep" sien. Riana Botha (1988) verwoord meer as een resensent se aanname dat dit 'n vooruitgang op sy debuutbundel, en 'n bevestiging van sy meesterskap is:

Waar Prinsloo in *Jonkmanskas* nog in 'n groot mate besig was met 'n eksperiment in Afrikaans, met 'n taalaanbod in visuele vorm wat al beskryf is as "literêre kaperjolle", is dit nou getemper. Hierdie bundel kortverhale het Prinsloo se meesterskap oor die geskrewe woord ondubbelsinnig bewys.

J.C. Kannemeyer, wat nog sy bedenkinge uitgespreek het oor die taal- en stylgebruik in Prinsloo se debuut, prys *Die hemel help ons* aan as 'n bundel wat "meesterlike gebruik (maak) van suggestie en 'underplay'" (1988:332). Die titelverhaal van hierdie bundel word deur hom selfs beskryf as "een van die manjifiekste bydraes tot die Afrikaanse kortverhaalkuns van die tagtigerjare" (1988:333). Johann de Lange (1988) wys veral op die vernuwende aspekte van Prinsloo se skrywerskap. Hy gee erkenning aan die "onbrispelike vakmanskap" van tydgenootlike kortverhaalskrywers soos Alexander Strachan en Etienne van Heerden, maar sê dat hulle nie bakens versit nie. Wat Prinsloo se werk so besonders maak, is dat hy soos niemand anders skryf nie, dat hy altyd nuwe dinge probeer, dat hy tegniese inisiatief aan die dag lê. Pieter van der Lugt (1987) sluit hierby aan en sê dat hierdie verhale "deur die dik mure

(bars) wat die kritici en sommige gevestigde skrywers om die kortverhaalgenre gebou het."

Dit is veral Prinsloo se gebruik van die "verkapte outobiografie" (Gerrit Olivier, 1989) of die omvorming van die outobiografiese feit tot fiksie, wat die kritici beïndruk het. Dat hierdie bundel verhale wesenlik outobiografies is, word deur verskeie resensente aangevoel, en selfs in soveel woorde gesê. Johann de Lange (1988) maak (ongekwalifiseerd) die bewering dat "die verteller/outeur regdeur die boek eintlik dieselfde persoon is".¹⁵⁵ Ook Henriëtte Roos (1988) gaan van die veronderstelling uit dat

dit moontlik (sou) wees om by baie van die vertellings 'n outobiografiese strekking vas te stel, maar in alle gevalle bly die verteller anoniem, meestal word die derde persoonsvorm gebruik en 'n koel, afstandelike, byna abrupte verteltoon oorheers.

Sy gaan voort deur te sê dat wat haar uiteindelik die langste van Prinsloo se verhale bybly, is

hoe in tekste waar die aktuele, die feitelike en die spesifiek-persoonlike voorop staan, die outeurseleksie en -stilering so duidelik en ingrypend aanwesig is. Dit is nie *defiksionalisering* wat hier plaasvind nie, maar juis 'n omsetting in literêre idioom, 'n bewuste fiksionalisering van die werklikheid (kursivering van Roos).

Nie alle resensente het so 'n positiewe oordeel oor Prinsloo se tweede kortverhaalbundel gehad nie. Hein Viljoen (1988), wat van mening is dat dit "'n tergende bundel, uiters leesbaar, boeiend, ontwykend" is, begin sy resensie deur te sê dat hy graag "koel en gesofistikeerd" oor Prinsloo se bundel wil skryf, maar dat hy geskok is deur die uitdruklike "gay-heid van die meeste verhale". Vir hom is "*gay* en *camp*" 'n manifestasie van "grillerige dekadensie". Hy is egter beïndruk met Prinsloo se hantering van emosie wat nooit by die naam genoem word nie, maar daarom "juis intenser" is, en die wyse waarop 'n "teksversadigde wêreld" in sy werk geregistreer word. Hans Ester (1988), wat foutiewelik noem dat Prinsloo die CNA-prys gekry het, is van mening dat dit "een zeer bitter boek" is. Prinsloo se figure is so op hulself gefikseer dat niemand naby toegelaat word nie. Liefde word beperk tot "vluchtige vrijpartijen" en "Aids is alleen een uiterlijk medium om de innerlijke afbraak tot het einde voort te zetten". Hy kom

¹⁵⁵Hierdie stelling vereis 'n meer genuanseerde omskrywing en kan nie sonder meer aanvaar word nie. Die sentrale personasies in hierdie bundel verhale is byvoorbeeld nie almal jong mans nie (soos in "Die brief" waar 'n vroulike fokalisator aan bod kom). Hierdie aanname, wat ook deur Roos (1988) uitgespreek is, maar weliswaar meer verantwoord, het egter belangrike implikasies vir hierdie studie.

tot die slotsom dat hierdie verhale 'n "bittere nasmaak" laat. Die hewigste kritiek het egter van F.I.J. van Rensburg (1988) gekom. Hy was van mening dat *Die hemel help ons* se aansien so te sê geheel en al berus op joernalistieke manipulasie en dat dit geen literêre waarde het nie. Hy meen voorts dat hierdie bundel 'n "handboekvoorbeeld is van 'n boek wat met die hulp van deskundige manipulasie martelaarstatus verkry het."

3.2 Feit en fiksie: Die uitgebreide klassifikasiestelsel in *Die hemel help ons*

Johann de Lange (1988) se aanname dat die verteller/outeur in al die verhale van *Die hemel help ons* eintlik een en dieselfde persoon (dit wil sê, Koos Prinsloo) is, berus op sy argument dat die meeste verhale 'n duidelike outobiografiese kode aktiveer.¹⁵⁶ De Lange is verder van mening dat die verteller/outeur deur die bundel ontwikkel en van die "naïewe verteller in die openingsverhaal ... tot die gelouterde, komplekse verteller in die slotverhaal" groei. Alhoewel dit 'n interessante, en aanloklike, stelling is, kan hierdie uitspraak nie sonder deeglike besinning aanvaar word nie, en daarom noodsaak dit verdere ondersoek.

Soos in Hoofstuk 2 waar Prinsloo se debuutbundel bespreek is, kan die verhale wat op "waarheidgegewens" aanspraak maak, ook in *Die hemel help ons* in 'n hiërargiese volgorde geplaas word na aanleiding van die beskikbaarheid van outobiografiese en feitelike inligting. By *Die hemel help ons* is dit egter nodig dat die redelik eenvoudige kategorie-onderskeidings van Prinsloo se debuutbundel uitgebrei en verfyn word, omdat die outeur die strategieë van outobiografiese verdoeseling én openbaarmaking in sy tweede bundel veel verder voer. Prinsloo maak weer eens gebruik van 'n tweeledige verifikasiestelsel, naamlik die outobiografiese en die dokumentêre feit wat as verhaalgegewe aangebied word. Hierdie feite-sisteme word saam of afsonderlik in die verhale ontplooi. Dit wil egter voorkom asof Prinsloo 'n voorliefde het om die dokument en familie-feite sáám in 'n verhaal te gebruik.

Die eerste kategorie is dié verhale waarin outobiografiese familiegegewens die sentrale tema

¹⁵⁶De Lange formuleer hier ook die indruk wat Johan Bruwer (1988) van dié bundel oorhou, naamlik: "Vir die leser vervaag die grense tussen werklikheid en dit wat die skrywer 'uitgedink' het - maar die gevoel waarmee hy gelaat word, is dat alles wáárheid is".

is. Die aanspraak wat hierdie verhale op "feitelikheid" maak, berus op die opvallend outobiografiese ooreenkoms tussen die outeur en die verhalende verteller/fokalisator (veral deur die gebruikmaking van die naam "Koos"). Die tweede kategorie bestaan uit verhale wat nie direk aansluit by die konkrete outeur se naam nie, maar dit tog doen deur middel van intertekstuele verwysings met verhale in die eerste kategorie, en/of verhale in sy oeuvre. Hierdie kategorie moet verder onderverdeel word in: (i) verhale waarin die sentrale karakter met 'n naam benoem word (en dan nie as "Koos" nie), en (ii) waar die sentrale karakter nie met 'n naam benoem word nie. 'n Derde kategorie bevat verhale wat nie feitelike aansprake maak in terme van die outeur se outobiografiese besonderhede nie, maar in sommige gevalle wel op dokumentêre feitelikheid. Hierdie kategorie word ook verder onderverdeel in twee afdelings: (i) verhale waarin die sentrale karakter met 'n naam benoem word en (ii) verhale waarin 'n naamlose (of ek-verteller) optree.¹⁵⁷ 'n Vierde kategorie verhale wat in *Die hemel help ons* onderskei kan word, is dié wat presies dieselfde aannames as die verhale in kategorie 3 maak, maar met die verskil dat ekstra-tekstuele dokumentasie mettertyd beskikbaar geword het, wat bewys lewer van hierdie verhale se histories-feitlike inslag. Hierdie vierde kategorie is dus 'n uitvloeisel van gebeure buite die teks self. Dit is insiggewend om te sien dat beide die konkrete skrywer én buite-instansies (soos byvoorbeeld lesers, vriende en kennisse van Prinsloo, literature, ensovoorts) dokumentasie beskikbaar gestel het wat 'n nuwe, faksionele resepsie van verhale teweeg gebring het wat oorspronklik as fiksionele verhale geresepteer is. Met die inligting wat deur hierdie dokumentasie vrygestel is, kan die verhale 'n aanspraak op die werklikheid maak wat nie binne die bundelkonteks alleen (of selfs binne die konteks van die hele oeuvre) gedoen kon word nie. Hierdie inligting is veral van belang omdat dit verband het met die identiteit van die konkrete outeur. Ook hierdie kategorie kan onderverdeel word in: (i) verhale waarin die sentrale karakter met 'n ander naam as "Koos" benoem word, en (ii) verhale waarin 'n naamlose verteller optree. Die identiteitsverband met die konkrete outeur word in hierdie gevalle bevestig én ontken.

¹⁵⁷Vanweë die beperkte omvang van hierdie studie word die verhale in hierdie kategorie nie bespreek nie.

In *Die hemel help ons* is daar (voorlopig)¹⁵⁸ vyf verhale met outobiografiese merkers. Hierdie verhale is, in die volgorde soos wat hulle in die bundel verskyn: "Klara se klokkies", "And our fathers that begat us", "Grensverhaal", "Die besoek", en "Die hemel help ons".

3.3 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

"Die opperste werklikheid"
- Henriëtte Grové (1984) -

3.3.1 "And our fathers that begat us"¹⁵⁹

1. Daar is reeds aangedui dat dié verhaal gebruik maak van die Prinsloo-familienaam en outobiografiese feite as primêre aanduiding dat 'n (oënskynlik) outobiografiese diskoers hier aan bod gestel word. Hiermee sluit Prinsloo tegnies en tematies aan by twee verhale in sy debuutbundel, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", en "Die jonkmanskas".¹⁶⁰

2. Kenmerkend van dié verhaal is 'n verwickelde vertelstruktuur waarin verskillende tekste mekaar afwissel, maar ook met mekaar in gesprek tree, en 'n vertellersinstansie wat afwisselend uit 'n derde- en 'n eerste persoon-perspektief aangebied word. Die wisselende vertelperspektief word funksioneel aangewend: die eerste persoon-vertelling hou (aanvanklik) verband met die outobiografiese aanbod terwyl die vertelling in die derde persoon op die

¹⁵⁸Sien ook voetnoot 66 van hierdie studie.

¹⁵⁹Hierdie titel is 'n aanhaling uit die Ou Testamentiese apokriewe boek *Die wysheid van Jesus die seun van Sirag*, hoofstuk 44, getiteld "Die lof van die vadere van ouds", versreël 1. Die volledige aanhaling (in Afrikaans) is: "Laat ek nou die lof van vroom manne verkondig, van ons vaders in hulle geslagte" (1974:154). In Engels lui dit: "Let us now praise famous men, and our fathers that begat us".

¹⁶⁰Die gebruik van die persoonlike familiegeskiedenis en die grootvader se outobiografiese geskiedenis kom in al drie hierdie tekste voor, maar in elke geval met geringe variasies in die titel en spelling. In "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" is dit 'Mij Ervaringe' deur Jakobus Peterus Prinsloo (sic), met die subtitel: Voortrekkersdaa en Ondervindings op Safarie in Kenya (sic) (*Jonkmanskas*: 10, 11); In "Die jonkmanskas" word dit aangegee as 'Ervaringe op Safari in Kenia' deur Jacobus Petrus Prinsloo (*Jonkmanskas*: 72), en in "Our fathers that begat us" is dit 'Voortrekkersdae en Ondervindings op Safari in Kenia' (*Hemel*: 12).

afstand tussen die outeur/verteller en karakter dui en derhalwe op die fiksionele aanbod van die verhaal fokus. Tipies van die postmodernistiese teks is daar egter geen klinkklare onderskeid tussen die outobiografiese en fiksionele nie. Na die stel van die grens tussen eerstepersoons- en derdepersoonsverhale, vervloei die grens en word die "ek" as "die man" geïdentifiseer - en albei met die konkrete outeur verbind sodat die grense tussen feit en fiksie, en tussen outeur, verteller en karakter, vervaag. Kenmerkend van die vertelling is ook 'n perspektief van afsydige waarneming en die sterk fokus op materiële voorwerpe en kleure, ontwerpe en teksture (Roos, 1988).¹⁶¹

In die gedeeltes waarin 'n eksterne verteller aan die woord is, word die sentrale, belewende personase anoniem as "die man" benoem. Hy vertel van 'n besoek wat 'n man tydens Kersfees by sy ouers aflê. Die ouerhuis is by die Ingagane-kragstasie naby Newcastle in KwaZulu-Natal. Tydens dié besoek gaan hy deur die familiegoedere soos foto's, briewe en koerantberigte, en vra hy ook dat sy pa hom sy oupa se gewees moet wys. Sy ouers vertel vir hom die gebeure wat plaasgevind het op Ray Farm, die plaas wat sy pa in Kenia gekoop het.¹⁶² Wanneer die man tien dae later in Johannesburg begin om te skryf oor die gebeure op Ray Farm, kom die verhaal tot stand. Hy lees ten slotte 'n brief van sy pa waarin daar sprake is van 'n "openbaring" waarvan die man se ma nie weet nie. Uit die konteks van die brief kan afgelei word dat die man moontlik 'n erkenning van homoseksualiteit aan sy pa gemaak het.

Ingebed in hierdie raamverhaal is 'n ander vertelling deur 'n ek-verteller. Daar word gefokus op hierdie karakter se herinneringe aan sy familie se wegtrek uit Kenia in 1962 en hul omswerwinge totdat sy pa uiteindelik turbine-operateur word by 'n kragstasie naby Newcastle; die geboorteplekke van sy ouers; dokumente waarin sy oupa se jagervarings opgeteken is en

¹⁶¹Sien ook P. John se lesing "Die natuur, reïfikasie en die Afrikaanse prosa" (1990).

¹⁶²In 'n vroeër weergawe van die verhaal (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/9-12), toe genoem "Die begrafnis", spreek die verteller sy voorneme uit om die verhaal van Ray Farm met 'n bandopname "lewensgetrou" by sy pa te gaan opneem. Dat hy hiperbewus is van die praktiese implikasies van New Journalism, wat hy inderdaad in hierdie verhaal beoefen, blyk duidelik uit die aanhaling: "Met Tom Woolfe (sic) se *The New Journalism* en my Aiwa 900 Stereo-bandspeler in die sak het ek in my verbleikte Volksie geklim om die storie lewensgetrou van Pa te gaan verhaal." Hierdie aanhaling is in latere weergawes geskrap.

foto's van die verteller se pa. Soos dit telkens in Prinsloo se tekste die geval is, speel hierdie twee vertellings sodanig op mekaar in en vloei die ingebedde vertellings assosiatief voort uit sleutelwoorde uit die raamvertelling, sodat dit gou duidelik word dat "die man" in die raamvertelling dieselfde persoon is as die "ek" in die ingebedde verhaal. In die passasies waarin laasgenoemde verteller aan bod kom, word die "ek" se naam nooit pertinent genoem nie. Die verwantskap wat tussen die ek-verteller en sy oupa (Koos, J.P., Prinsloo), en tussen hom en sy pa (Daan, Daniël Francois, Prinsloo) uitgewys word, identifiseer hom egter as "Koos Prinsloo", die outobiografiese verteller (en konkrete outeur). Dit is ook redelik voor die hand liggend om af te lei dat dit dieselfde karakter is, vanweë die gedeelde ruimtes en die parallelle familie-ervaringe wat beide "personasies" beleef. Al word hierdie naamlose karakter nooit as "Koos" aangespreek nie (maar wel as "seun" of "broer"), en al is daar nie enige inligting in die verhaal wat daarop dui dat sy naam spesifiek "Koos" is nie, is dit duidelik dat "die man" en die "ek" in wese die karakter "Koos Prinsloo" is.¹⁶³ Hierdie afleiding word weer eens gemaak na aanleiding van die ooreenkoms tussen die familiegegewens in die verhaal en die outobiografiese outeurs-inligting wat in die blakerteks (hierdie keer voor in die bundel) gegee word. Verdere bevestiging vir hierdie afleiding is die (moontlike) kennis wat die leser reeds met die lees van *Jonkmanskas* opgedoen het, waarin dieselfde strategie met twee van die verhale gevolg is. 'n Leser wat onbekend is met Prinsloo se debuutbundel sal egter sonder laasgenoemde verbandlegging tot dieselfde gevolgtrekking kom.

Die aanspraak wat hierdie verhaal op feitelike verifikasie maak, gaan egter verder as net 'n verwysing na familiebetrekkinge en die noem van name. Daar word naamlik gebruik gemaak van verskeie identifiserende dokumente, te wete memoirs, foto's, briewe en 'n doodsberig in 'n koerant wat hierdie "feite" bevestig. Besondere aandag word ook gegee aan spesifieke datums wat die familiegeskiedenis markeer, sodat 'n kortbegrip van die familie se wel en wee,

¹⁶³ Daar word hier, en elders in hierdie studie, verwys na die "karakter" Koos Prinsloo, omdat 'n direk-outobiografiese ooreenkoms eksplisiet deur die konkrete outeur op verskeie wyses ontken word. Ten spyte van die outeur se fiksionele aansprake, kan die outobiografiese ooreenkomste in hierdie verhaal (en ander verhale) nie ontken word nie, omdat hy juis van die konvensies van die outobiografie gebruik maak. Hierdie proses stel besondere eise aan die leser, en laat die literatuurondersoeker opnuut soek na woorde om hierdie begrippe en eksperimentele relasies te omskryf.

saamgestel uit die inligting wat die teks self verskaf, as volg daar uitsien:

Ma (Dora):

1. Gebore op 27 Junie 1924 op Gwelo in Suid-Rhodesië as vyfde van nege kinders. Sy het polio gehad as kind, loop effens mank, en kry asma (*Hemel:11*).
2. Is 'n kleindogter van die 1894-pionier Dawid Schalk Pretorius wat na Rhodesië getrek het (*Hemel:14*).

Pa (Daan):

1. Gebore op 18 Februarie 1922 op die plaas Verbrandebos, naby Kipkabus, suid van Eldoret in die provinsie Naivasha (*Hemel:14-15*).
2. Daan doen diensplig op Gwelo in 1942 en ontmoet daar sy toekomstige vrou (Dora). Hy is dus 20 jaar oud in 1942 (*Hemel:17*).
3. 1944 (ongeveer). Pa is 22, pas na die voltooiing van die dr. Rex Ferrus-Liggaamsboukursus. Die foto wat in die teks afgedruk word, is op Eldoret geneem deur 'n Indiër-fotograaf en oënskynlik gestuur aan Dora. (Agterop staan die romantiese inskripsie: "van jou blou-oog") (*Hemel:18*).
4. 1944: Oupa (J.P.Prinsloo) skryf 'n brief aan sy seun, Daan, waarin hy sy ontevredenheid uitspreek omdat dié hom met die oes in die steek gelaat het. Die ultimatum word aan hom gestel dat hy óf moet trou, óf sy "nooi die sek geef" (*Hemel:19*).
5. 1950, 15 Januarie: In 'n brief aan Daan en Dora (gerig aan "Liewe kinders") word die oupa se siekte bekend gemaak (*Hemel:20*).
6. 1950, 13 April: Doodsberig van J.P. Prinsloo Snr. wat op 31 Maart gesterf het (knipsel uit *The Uasin Gishu*).¹⁶⁴

Die Prinsloo-Gesin:

1. 1962: Gesin verlaat Kenia kort na die Mau-Mau-opstand¹⁶⁵ vanaf Mombassa, via Beira (*Hemel:10*). (Dié inligting klop met die kort curriculum vitae van die outeur voor in die boek.)

¹⁶⁴Die oorspronklike dokumente, te wete foto's van die outeur se pa, briewe van oupa Prinsloo aan sy kinders, geskryf in Kenia en vanaf Mombassa, die Prinsloos se "Geslag Boek" en koerantknipsel van die oupa se doodsberig is opgeneem in die NALN-dokumentasie en bevestig hierdie feite (MS 2970/95/17-24). Die woorde "Van jou blou-oog" wat volgens die verhaal agter op die kragman-foto staan, is egter nie op die oorspronklike foto aangebring nie.

¹⁶⁵Die Mau-Mau-bewind in Kenia is na 'n oorlog van vier jaar (1952-1956) beëindig.

2. 1963: Kenia word onafhanklik.
3. Die volgende 18 maande (dus tot 1964) bly die gesin op Hekpoort by familieledes. Pa koop grond op Ingogo naby Newcastle. 'n Jaar later boer hulle uit.
4. 1965: Pa aanvaar werk as turbine-operateur by die kragstasie.
5. 1968: Gesin verhuis na Rhodesië om te gaan boer, maar keer na 'n jaar terug na die kragstasie. Oupa en ouma Ben (Dora se ouers) sterf beide in hierdie jaar (*Hemel:11*).
6. Die gesin woon in Sesde Straat 16, Ingagane, Oor Newcastle¹⁶⁶ (brief, *Hemel:25*).

Indien dié feite, soos dit in die verhaal staan, gekontroleer word met die datums wat in die dokumente (briewe en doodsberig), en in eksterne bronne aangegee word, is dit duidelik dat die gebeure en datums klop en dus korrek is. Dié (kontroleerbare) feite word verder versterk deur 'n noukeurige en korrekte beskrywing van die omgewing en geboue deur die ouktoriële verteller,¹⁶⁷ en selfs die "nuttelose" inligting wat saamgaan met die gedetailleerde beskrywings van onder meer die snuisterye, meublement en skilderye in die huis. Dit het die funksie om 'n besondere geloofwaardige en histories-korrekte sfeer te skep wat die leser onwillekeurig laat glo dat dit 'n noukeurig-aangetekende outobiografiese verslag is. Word hierdie inligting vergelyk met Prinsloo se lewensgeskiedenis, soos vervat in Bylaag 1, is dit duidelik dat die outeur inderdaad hier van kontroleerbare biografiese besonderhede gebruik gemaak het.

Ten spyte van die opvallende outobiografiese aanwysers, is die verwikkelde struktuur en wisseling in vertelling van hierdie verhaal 'n aanduiding dat die outeur besig is om bepaalde kunsgrepe hier toe te pas, dat dit alles behalwe 'n familiebeskrywing in rustig-lokale trant is. Die (Engelse) titel is reeds 'n ironiese aanduiding van 'n artistieke ingreep, én 'n vooruitskouing van die spanning tussen die seun en sy pa (en grootvader). Louise Viljoen (1995) ontleed hierdie verhaal aan die hand van die post-koloniale diskoers, en sê dat die titel 'n bemoeienis voorspel met manlikheid en die manlike bloedlyn. As voorbeeld hiervan dui

¹⁶⁶Briewe van die outeur aan die navorser uit die tydperk 1973-1975 bevestig die korrekte adres wat in dié brief gegee word.

¹⁶⁷Voorbeelde hiervan is die voorkoms van die kragstasie (*Hemel:10*) en die roete wat gevolg word tot by die man se ouerhuis en die voorkoms daarvan (*Hemel:11*) wat ooreenstem met die werklikheid (soos waargeneem deur die navorser).

sy 'n hele aantal tradisioneel "manlike" attribute aan wat in die verhaal aan die voorgeslag gekoppel word: Koos se oupa en pa, die koloniserende voorgeslag, was eerstens grondbesitters; hulle was suksesvolle jagters (soos die foto met die olifant bewys); Koos se pa was 'n soldaat; hy was 'n viriele, sterk man (soos op die foto na voltooiing van die liggaamsbou-kursus) en ook 'n romantiese held (soos die inskripsie agter op die foto verklaar). Wanneer Koos aan sy pa (*Hemel:22*) vra watter soort mens sy oupa was, is die antwoord "'n Wonderlike man, maar 'n haastige man ... Hy het selfs geloop en pis. En hy het nooit iemand iets geskuld nie" (*Hemel:22*). Hierdie mans was, kortom, die tradisioneel-manlike figuur wat besitter, heerser, jagter en viriele heteroseksueel is, suksesvol en sonder skuld. Dat dinge egter tydens die jong Koos se leeftyd drasties verander het, is duidelik te sien in die kreeftegang (ten opsigte van die oupa se standarde) van die familie. In teenstelling met die opkoms van swart nasionalisme in Kenia (post-kolonialisme), tree geleidelike ekonomiese, politieke en selfs kulturele verval in by die Prinsloo-gesin ná die dood van die oupa, wat grotendeels die verteenwoordiger en simbool van die (koloniale) verlede is.

Na die Mau-Mau-opstande, en kort voor Kenia se onafhanklikheidswording, verlaat die Prinsloo-gesin die land. Hulle "gee pad"¹⁶⁸ omdat die koloniseerder se rol uitgedien, en in der waarheid nou met dié van die werkersklas omgeruil het. Die eens "slaafsgetroue kaffer" word die (later) welvarende eienaar van die plaas. Die pa se reaksie op hierdie gebeure word geïllustreer deur sy woorde dat hy lus het om "die plaashuis aan die brand te steek en daaroor te staan en lag" (*Hemel:10*).

Die verlies van grondbesit is nie die eerste simptoom van verval nie, daar is reeds vroeër subtiele aanduidinge dat Daan nie opgewasse was om in sy onverskrokke pa (oupa Koos) se voetspore te volg nie. Die eerste teken hiervan kom na vore tydens die jagekspedisie wat die oupa in sy "Voortrekkersdae en Ondervindings op Safari in Kenia" opgeteken het. Die oupa (reeds 'n bejaarde man) is die een wat sukses behaal en die olifant neertrek ("Toe skiet ik die

¹⁶⁸Die woord "padgee" kry binne hierdie konteks 'n ekstra betekenis-lading, dié van moedelose, selfs lafhartige onttrekking. Dit staan in skerp teenstelling met die pionierswerk van die vorige geslagte wat juis dié land verower het. Hulle gee letterlik die grond terug wat hulle voorouers in beslag geneem het.

een en hij is onderstebo", *Hemel*:13).¹⁶⁹ Daan, sy seun, het ook 'n olifant geskiet, maar blykbaar net gekwes. Die taak berus later by die "skellem" Martiens Nel om die olifant op te spoor en van kant te maak, en die tande aan Daan te besorg. Ook moet die oupa sy seun in 'n brief betig oor sy nalatigheid ten opsigte van die koringoes, en "de onkoste wat jij gemaak het" (*Hemel*:19). Terwyl al die ander boere al ploeg, versuim Daan sy plig en kuier in "Suid-Rhodesia". Ook die foto waarin die jong Daan sy "krag" vertoon, het 'n sterk ironiese lading. Daar kom in dié afbeelding nie veel tereg van 'n "kragman" of die gewenste resultate van die "Groot Super Krag Kursus" nie. Die beeld wat van die man op dié foto gegee word, is dié van 'n maer man met 'n "boere-tan" en 'n tingerige liggaamsbou; iemand wat sy maag intrek en sy bors uitstoot sodat sy ribbes duidelik sigbaar is. Ironies genoeg word juis dié foto aan die nooi (Dora) as 'n liefdesgeskenk gegee sodat sy haar kan vergewis van sy manlikheid. Ook die foto waar Daan 'n dienspligtige is, toon 'n weliswaar mooi, maar effe teruggetrokke persoon met 'n sensitiewe, weerlose mond - alles behalwe 'n onverskrokke soldaat! Nog 'n verdere aanduiding van "swakheid" by Daan is dat die oupa nooit "iemand iets geskuld" het nie, maar dat sy seun, Daan, wel geld geleen het (by sy ma) om 'n plaas te koop.

Die oupa sterf volgens die "Dood's-berig" in die koerant na 'n lang siekbed. Reeds in die geslag ná die oupa tree allerlei tekens van fisieke swakheid in die kinders na vore.¹⁷⁰ Tant Loel, pa se ouer en, let wel, "ongetroude"¹⁷¹ suster, ly aan "vallende siekte". Sy is dus sosiaal

¹⁶⁹Dat die oupa werklik 'n onverskrokke persoon was, blyk telkens uit die oorspronklike manuskrip *My Ervareng* (sic) wat hy geskryf het (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/108-111). Op bladsy 110 skryf hy byvoorbeeld: "Ongelukkig as ik eers in aanraking kom met kwaai diere, dan vergeet ik om bang te wees, hoe gevaarliker, hoe lekkerder, is al van dosyn mense gesê, ander jagers sê as hulle eers die gevaar deer is dan beef hulle, maar ik moet dit nog leer" (sic). Dit word ook bevestig uit die oupa se laaste brief aan sy kinders wat in die teks afgedruk word. Ten spyte van sy liggaamlik swakheid (minder as drie maande later sou hy dood wees) spreek hy sy voorneme uit om die volgende dag te begin visvang! (*Hemel*:20).

¹⁷⁰'n Psigo-analitiese lesing van die oupa se geskrif en die daarmee gepaardgaande ontluistering van manlike mites en die "onverskrokke held" is reeds in die verhaal "Die jonkmanskas" gedoen. Daar kan aangeneem word dat daar moontlik alreeds by die oupa "swakhede" voorkom, al word dit nie in hierdie verhaal aangedui nie.

¹⁷¹'n Ongetroude vrou is in dié tye beslis gestigmatiseer as sosiaal onaanvaarbaar en "buitengewoon".

én fisies gestremd. Ook Ma (Dora) is nie die toonbeeld van fisieke volmaaktheid nie. Sy het "'n slap voet" (*Hemel*:11) en kry soms asma. 'n Verdere teken van verval kan gesien word in die feit dat die pa, wat by Ingogo 'n plaas koop en begin boer, binne 'n jaar die boerdery moet opgee, weliswaar vanweë die inwerking van verskeie natuurrampe. Dit is egter in skerp kontras met sy vader wat ook in haglike omstandighede moes boer, en kennelik daarvan 'n sukses gemaak het. Die pa gaan werk uiteindelik as fabrieksarbeider by die kragstasie. Hy word dus gedegradeer van eertydse grondbesitter en (politieke) heerser tot 'n arbeider in 'n vuil oorpak wat skofwerk doen (*Hemel*:15), en van 'n persoon met sterk longe (vanweë die skoon, dun lug in Kenia, *Hemel*:15), na een wat in 'n nywerheidsgebied (met besoedelde lug) woon.

Die soeweniers en artikels wat in die Prinsloo-huis rondstaan, is kragtige simbole van 'n vergange era en dui die kulturele verstarring, of verval, by die gesin aan. Daar is onder meer 'n kitscherige, wit kersboom (van plastiek), twee kanondoppe en twee ivoortande wat elk in 'n olifantpoot gemonteer is, en 'n gedroogde olifantstert (oorblyfsels van die oorlog en die oupa se jagterye); 'n asbak wat die kroning van koningin Elizabeth II herdenk ('n nagedagtenis aan 'n koloniale verlede), 'n sertifikaat om te getuig dat ma die kleindogter van 'n pionier is, Tretchikoff-afdrukke¹⁷² en Pyrex-borde (wat deesdae as die toppunt van kitsch beskou word). In Koos se kamer is 'n bedlampie wat van 'n arendpoot ('n bedreigde voëlspezie) gemaak en op 'n stuk hout gemonteer is. Hierdie artikels dra swaar aan die gevoel van 'n ideologies onverkwiklike verlede (die nuttelose uitroeiing van wild en bedreigde spesies), of van glorieryke ervarings wat deur die (voor)ouers beleef is, maar self nie herhaal kan word nie (die sertifikaat teen die muur). Die feit dat die meeste objekte "dooie" artefakte is, oorblyfsels van iets wat eens lewendig en kragtig geleef het, dra op sigself 'n belangrike boodskap. Dit is futiele herinneringe aan iets wat vir 'n vroeër geslag waardevol en belangrik was, maar nou as outyds, "stowwerig", kitsch, en, in die ekologies-bewuste hede, selfs as hoogs

¹⁷²Die twee afdrukke, *Lost Orchid* en *The Weeping Rose*, waarna die man lê en kyk terwyl hy masturbeer (*Hemel*:16) is so deprimerend dat hy nie 'n klimaks kan bereik nie, maar omdraai en slaap. P. John (1990) is van mening dat hierdie twee afdrukke deur "middelklas-intellektuele paternalisties-negatief beoordeel word deur die term 'kitsch'". Hy sien die onderwerp daarvan binne die konteks van 'n werkersklas-bestaan as "presies dit wat hulle bestaan moontlik gemaak het - 'n onderworpe, oorwonne natuur"; die *Lost Orchid* beeld die "verlies van die natuur", en die *Weeping Rose* die "lyding van die natuur" uit.

onaanvaarbaar beskou word.¹⁷³

Die verval in die tweede geslag na die patriarg-oupa gaan nog verder.¹⁷⁴ Hulle (die kleinkinders) was nooit grondbesitters nie en het nooit, selfs nie eens in hul jeug, "groot jagterye" aangelê nie. Daar is wel weer sprake van weermagopleiding en oorlog, maar die grensoorlog (soos uit die bundelkonteks blyk) word nie ideologies ondersteun nie. Koos se suster en haar man het ernstige huweliksprobleme (die nosie dat die huwelik onvernietigbaar is, word ondermyn); Koos is afkerig van die godsdienst (tydens die preek oor die radio verlaat hy die geselskap om te gaan bad) en dit blyk ook ten slotte dat hy gay is. Die implikasie is dat hy nie die "manlike" bloedlyn gaan voortsit nie, dat dit "die einde van die pad" vir dié familie is. Die drie fundamente van die tradisie, wat reeds in die verhaal "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" in die oupa se "Voor Woord" uitgespel is, naamlik nasionalistiese (rassistiese) oorheersing, "Christelikheid" en manlikheid, het in hierdie geslag oënskynlik totaal verval.¹⁷⁵

¹⁷³P. John (1990) wys daarop dat die "afsydige fokus op die werklikheid" en die herhaaldelike staptogte van die man deur sy ouerhuis in hierdie verhaal dui op 'n reis en 'n bestekopname. Die voorwerpe in die man se ouerhuis (Pyrex-borde, Tretchikoff-afdrukke, 'n wit plastiek-Kersboom, ensovoorts) dra vir hom die teken van "onegtheid, onnatuurlikheid en kunsmatigheid" en is in skerp kontras met die kunstige objekte van die verlede, (soos die plankvloere, koper ledekant met perlemoen-insetsels, erdeskottels en 'n sederhoutdeur). Hierdeur word twee ruimtes, Kenia en Ingagane, teenoor mekaar gestel. John interpreteer hierdie opposisie as 'n weerspieëling van die man se bewussyn en as "'n indeks van die stand van die instansie agter die teks se bewussyn, dié van die abstrakte, asook die reële outeur". Die klem op objekte is vir John "'n aanduiding dat die konteks waaruit die teks voortgekom het, en die mense binne daardie konteks (vertellers, karakters *en* skrywers), onderworpe is aan reëlfikasie" (kursivering van John).

¹⁷⁴Word daar na Prinsloo se latere familieverhale gekyk, is dit duidelik dat die tendens van verval voortgesit word, selfs in die vierde geslag. In "Die wond" (*Slagplaas*:17-18) is daar sprake van die suster se kind met sy "skewe gesig met die ingevalle wang" wat moontlik na 'n "spesiale klas" sal moet gaan.

¹⁷⁵Martie Müller (1992:399) sê dat beelde van steriliteit, soos homoseksualiteit, in baie postmodernistiese verhale dominant is. Hierdie aanname is beslis van toepassing op Prinsloo se oeuvre. Sien ook die bespreking van "Die jonkmanskas" in die vorige hoofstuk en die verhaal "Die affair" in *Slagplaas* waar die steriliteit van 'n homoseksuele leefwyse ter sprake is.

Die titel van die verhaal, en die geskrif waaruit dit kom,¹⁷⁶ is van belang as die familiegeskiedenis van die Prinsloos volgens hierdie interpretasie onder die loep kom. In die volledige hoofstuk uit die apokriewe Bybelboek *Die wysheid van Jesus die seun van Sirag*, "Die lof van die vaders van ouds"(1974:154-155), word hierdie vaders van ouds besing as manne aan wie eer deur die Allerhoogste "toebedeel" is. Ander eienskappe wat aan hulle toegedig word, is onder meer dat hulle:

1. beheersers van die aarde, manne van naam was (reël:3);
2. raadgewers in hul verstandigheid, leiers op grond van hul navorsinge (reël:3);
3. vorste van nasies in hul beleid (reël:4);
4. vaardige betogers in hul geskrifte en spreukdigters in hul bewaring van die tradisie (reël:4);
5. digters van psalms (reël: 5);
6. manne van mag en onwankelbaar in hul sterkte (reël:6);
7. mense wat rustig woon (reël: 6);
8. manne van vroomheid wie se nageslag voorspoedig sal wees met 'n goeie erfdeel vir die kleinkinders (reël:11).

Volgens die genoemde tekens van "verval", is daar van die roemryke "erfenis" wat deur die eerbare vaders aan die kleinkinders gegee word, nie veel sprake nie. Daar kan aangetoon word dat feitlik nie een van die goeie hoedanighede en seëninge wat uitgespreek is, op die kleinkinders van toepassing is nie, behalwe miskien die feit dat die kleinseun reeds toon dat hy 'n "vaardige betoger in geskrifte" is. In die lig hiervan kry die titel 'n besonder ironiese lading, want dit is duidelik dat die kleinseun nie die ideale van die verlede wil, of kan, nastreef

¹⁷⁶Die aanhaling "Let us now praise famous men, and our fathers that begat us" is ook deur D.J. Opperman in sy gedig "Ex Libris + Ex Libris" (*Komas uit 'n bamboesstok*, 1979:124-126) gebruik. Hierdie gedig kan in meer as een opsig vergelyk word met Prinsloo se kortverhaal. In Opperman se gedig is daar sprake van 'n vriendskap (met 'n ene M. Roks) met besliste "homoseksuele bowetone" (Grové:1979:26), terwyl Prinsloo se verhaal ook 'n onmiskenbare homoseksuele sfeer het. Dit is ook opvallend dat Opperman, soos Prinsloo later sou doen, sy vader se dagboek-inskrywing gebruik het as grondstof vir sommige gedigte in *Komas uit 'n bamboesstok* (Human, 1979:16-17).

nie. Dit blyk uit die passasie waarin die verteller vra om sy oupa¹⁷⁷ se geweer te sien (*Hemel*:21). Dié Westley Richards 425, met versierings in die kolf en 'n loop wat kan losknip, is die geweer wat Daan van sy pa gekry het ná die jagtog. Dit is duidelik dat dié antieke geweer besonder waardevol is. Bo en behalwe die estetiese waarde daarvan, dit het "versierings in die kolf", het dit ook besondere sentimentele waarde, juis omdat dit van die vader aan sy seun gegee is na 'n jag-insident wat vader en seun emosioneel aan mekaar gebind het. Die kleinseun, wat die natuurlike "opvolger" en ontvanger van die geweer is, spreek net die begeerte uit om die geweer te sien, maar nie om dit te besit nie, ten spyte van die feit dat hy min of meer dieselfde ouderdom is as toe Daan dit van sy pa gekry het. Veelseggend genoeg word dit ook nie aan hom as Kersgeskenk¹⁷⁸ gegee nie, hy kry die prosaïese "sakdoeke, kouse en naskeermiddel" (*Hemel*:15). Dit kan afgelei word dat die jong man se pa nie bereid is om die geweer aan hom te gee nie (hy bied dit nie aan nie) en dat die seun dit ook nie eintlik wil hê nie (miskien omdat dit 'n laaste skakel is met 'n chauvinistiese verlede). Die seun gee dit terug met die woorde: "Bêre maar die geweer".

Dié moment word ook gekenmerk deur 'n betekenisvolle, onvoltooide sin. Terwyl die jong man met die geweer "op sy skoot" sit, begin hy om te praat: "Pa ..." (*Hemel*:25). Hy voltooi egter nie die sin nie, en die leser kry die indruk dat sy versoek "Bêre maar die geweer", nie ál is wat hy sê nie. Dit is 'n gelade oomblik - en moontlik die geleentheid waarin Koos die "openbaring" aan sy pa maak, maar wat nie vertel word nie. Dit kan afgelei word deurdat die geweer as falliese simbool (en simbool van familie-voortplanting) teruggegee en by implikasie verwerp word. Viljoen (1995) sê dat hy met hierdie gebaar die ou koloniale orde afwys en tot die postkoloniale tydperk toetree. Sy lei ook af dat dié gebaar te doen het met die seksualiteit van die verteller en lees dit binne die postkoloniale verband as 'n verdere en finale

¹⁷⁷Dit is opvallend dat die man vra om "Oupa se geweeers" (*Hemel*:21) te sien. Alhoewel die geweer nou aan sy pa behoort, word dit nog steeds gesien as behorende aan die patriarg-oupa.

¹⁷⁸Die Kersgeskenke wat die familielede kry, net soos in die verhaal "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" (*Jonkmanskas*:7), is besonder insiggewend. Die pa, 'n mislukte boer, kry die boek *God boer met genade* ('n bundel preke van dr Murray Janson) as 'n ironiese troos; die ma, wat beslis nie volgens haar taalgebruik en die interieur van haar huis geteken word as "verfynd" of "smaakvol" nie, kry 'n bundel essays met die titel *Polfyntjie; Vir die verfynde vrou*.

afwysing van die koloniale tradisie¹⁷⁹ van sy voorouers:

As politieke daad van self-legitimering deur die homoseksueel is die verhaal 'n voorbeeld van die wyse waarop die politieke patriargie ook deur die gay-diskoers uitgedaag is in die tagtigerjare (Viljoen,1995).

Drie van die belangrikste temas wat in hierdie verhaal na vore kom, die outobiografiese geskiedenis, die postkoloniale diskoers van verval en ondergang en die gay-diskoers, word hier saamgetrek. Prinsloo verbind sy persoonlike familiegeskiedenis aan die tema van verval en plaas as't ware sy persoonlike stempel daarop deurdat die gay-diskoers deel word van sy opstand teen hierdie verlede wat dreig om ook sy toekoms te predestineer.

3. Die ingebedde verhaal in die raamvertelling.

Met die tipiese postmodernistiese procédé van die sogenaamde "chinese box-narrative", word daar in die (reeds komplekse) vertelstruktuur van "And our fathers that begat us" 'n verdere ingebedde verhaal binne die raamvertelling aangebied (*Hemel*:22-25). Dit word in die vorm van 'n "verhaal-in-wording" aangebied, en tipografies aangedui deur die plasing daarvan na 'n dubbelpunt. Hierdie tegniek het reeds in "Die jonkmanskas" voorgekom,¹⁸⁰ en net soos in laasgenoemde verhaal, kan daar struktureel afgelei word dat die skrywer van hierdie ingebedde verhaal die skrywende karakter "Koos" is wat sy skrywerskap demonstreer - met 'n verhaal! Hy is in der waarheid besig, soos Patricia Waugh (1984:6) sê, "to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction".

Die verteller stel die leser in kennis van "die man" wat tien dae na sy besoek aan sy ouers in sy woonstel (Ingelbyhof 2, Crosby, Johannesburg)¹⁸¹ sit en skryf aan die verhaal "van hoe Ray Farm in sy pa se hande beland het:" (*Hemel*:22). Die betekenisvolle dubbelpunt dui die begin van dié verhaal aan, terwyl die einde aangekondig word deur 'n paragraafskeiding en die

¹⁷⁹P. John (1990) sluit in sy lesing oor reïfikasie by Viljoen aan deur deur te sê dat hierdie verhaal "die plek is waar gesien kan word hoe 'n (die?) Afrikaner-bewussyn homself oriënteer en 'n poging aanwend om uit te vind wie en waar hy is".

¹⁸⁰Die betrokke ingebedde verhale in "Die jonkmanskas" is "Die verlangste was te groot" (*Jonkmanskas*:72) en "Mij ervaarings" (*Jonkmanskas*:77).

¹⁸¹Dit was die werklike adres van die outeur.

ouktoriële verteller se inligting dat die skrywer die fisiese skryfhandeling gestaak het: "Die man staan van agter die tikmasjien op" (*Hemel*:25).

Die toevoeging van hierdie ingebedde verhaal demonstreer op postmodernistiese wyse 'n alternatiewe perspektief¹⁸² op die gebeure soos wat dit deur die pa aan die seun vertel is. Die ingebedde verhaal word naamlik as eerste-persoons-vertelling en vanuit die perspektief van 'n kind (Koos as kind?) beskryf, asof hy dit self sou beleef het. Die gebeure kom dus so "nader" aan die skrywende karakter.

3.1 "Die trapgeskenk"

Die betekeniswaarde van hierdie ingebedde verhaal word aansienlik gekompliseer deur 'n dokument wat drie jaar voor die verskyning van *Die hemel help ons* in *Rapport* gepubliseer is, met die titel "Die trapgeskenk". In die uitgawe van 14 Oktober 1984 van dié koerant berig Prinsloo¹⁸³ oor 'n opmerking wat Henriëtte Grové in 'n onderhoud gemaak het, kort na die oorhandiging van die Hertzogprys aan haar vir *Die kêrel van die Pêrel*. Grové se woorde, na aanleiding van die "gruwelikste goed" wat sy op plase sien gebeur het, is:

Omdat die mense daar na aan die grond leef, soos die ou gewraakte frase lui, is die grond die opperste werklikheid.

Hierdie opmerking was, volgens Prinsloo se eie getuienis, die stimulus om te skryf oor 'n ander insident wat in die vyftigerjare in (die destydse) Brits-Oos-Afrika afgespeel het. Hierdie relaas het in *Rapport* as "Die trapgeskenk"¹⁸⁴ verskyn.

Die "koerantberig" is struktureel interessant en betekenisvol vir hierdie studie. Dit gee nie, soos verwag word van 'n koerant, verslag oor 'n dringend-aktuele, of 'n resente saak nie, maar

¹⁸²Hier word spesifiek verwys na die postmodernisme se wantroue teenoor meestersvertellings en die vooropstel van heterogeniteit soos dit deur Lyotard (1994), Hutcheon (1980) en andere beskryf is.

¹⁸³Prinsloo was toe joernalis in diens van *Rapport*.

¹⁸⁴Volgens die NALN-dokumentasie (MS 2970/95/26) het 'n vroeër weergawe van hierdie koerantberig eers die titel "Grond, lewe en dood: 'n Sluier van skyn" gehad.

oor 'n reeks gebeure wat ongeveer dertig jaar voor die publikasiedatum daarvan plaasgevind het. Gesien binne die konteks van hierdie bekende (gesins)koerant, is dié hartseer en dramatiese verhaal oor die lotgevalle van mense sekerlik interessant vir die teikenlesers. Maar dit is tog opmerklik dat die lang tydsverloop sedert die gebeure buite die aktuele joernalistieke opset val. Dit word verder ook nie as 'n objektiewe, "suiwer" koerantberig, met naspeurbare feite, aangebied nie.¹⁸⁵ Prinsloo sê naamlik dat Grové se woorde

my laat dink het aan 'n *storie* (geen gruwelike anekdote nie) wat hom *glo* vroeg in die jare vyftig op die White Highlands ... afgespeel het (my kursivering).

Die begrip "storie" kan dui op verskeie betekenisinhoud: i. dié van "leuen" ('n liegstorie), ii. 'n "verhaal" (gebeure wat as verhaal vertel word) of iii. 'n "koerantberig" ("koerantstorie" is algemeen-bekende joernalistieke jargon). Hierdie meerduidige term word aangevul deur die gekursiveerde "glo" wat juis op die anekdotiese en subjektief oorvertelde aard van die gebeure dui (al sê die verteller dat dit "geen gruwelike anekdote" is nie). 'n Verdere implikasie vir die betekenisinhoud van hierdie "berig" is dat *Rapport* nie (toe) bekend was vir die plasing van literêre verhale,¹⁸⁶ soos sommige ander koerante (*Beeld*) of tydskrifte (*De Kat*) nie. Volgens die lesersverwachting is dit dus 'n berig. Tog maak hierdie "berig" vanweë die narratiewe aard en literêre tegnieke, soos veral gesien in die dramatiese slotsin, eintlik sterk aanspraak op die term "verhaal". Prinsloo slaag telkens daarin om die leser se verwagtingshorison te deurbreek. Soos wat die meeste van Prinsloo se (fiksionele) verhale dokumentêr-realistiese kodes het, het sy koerantberig nou ook 'n sterk narratiewe toon,¹⁸⁷ en moet die leser bedag wees op die resepsie binne 'n relevante raamwerk. Kortom: die leser moet bedag daarop wees dat die berig "lieg", en die storie die "waarheid" vertel.

Die belang van die *Rapport*-berig vir 'n akademiese studie soos hierdie word gou duidelik as

¹⁸⁵Prinsloo pas hier die beginsels van New Journalism op sy berig toe. Sien die bespreking van die kenmerke van New Journalism in afdeling 1.3. 2 van hierdie studie, asook voetnoot 162.

¹⁸⁶Kortverhale van anekdotiese aard is, volgens mnr Coenie Slabber, redaksielid van *Rapport*, eers sedert 1991 gepubliseer, maar dan in die bylae-gedeelte (*Tydskrif-Rapport*). Die eerste bydrae is gelewer deur Etienne van Heerden.

¹⁸⁷Prinsloo was wel deeglik bewus van die beginsels van New Journalism, soos uitgewys is in voetnote 162 en 185.

Die trapgeskenk

GROND DIE OP- PERSTE WERKLIK- HEID

SY het die gruwelikste goed op aarde op plase sien gebeur, het Henriette Grové onlangs, nadat sy met die Hertzogprys vir Die Kêrel van die Pêrel bekroon is, in 'n onderhoud gesê: "Omdat die mense daar naby die grond leef, soos die ou gewraakte frase lui, is die grond die op-erste werklikheid."

Wat my laat dink het aan 'n storie (geen gruwelike anekdote nie) wat hom glo vroeg in die jare vyftig op die White Highlands van die destydse Brits-Oos-Afrika afgespeel het.

Naby die dorpie Eldoret het 'n jong boer en sy vrou met hul twee kindertjies op 'n stukkie erfgrond gewoon. Hul voorouers was lede van die Van Rensburg-trek wat in 1908 uit Suid-Afrika na die "nuwe land"

gekom het. Die twee families was geslagte reeds huisvriende en die huwelik tussen die jong man en die boeremeisie as 't ware onafwendbaar. Want soos dit dikwels met setlaars die geval is, het hulle "die volk suiwer gehou" — nie soos die uitlanders geheul met die swartes nie, selfs nie met die Britse kolonialiste ondertrou nie.

Die jong man was skrand en aantreklik met hemelblou oë, maar omdat sy ouers maar 'n sukkelbestaan gevoer het, moet hy reeds op veertien skool ver-

laat om op die plaas hand by te sit. Die meisie was mollig en nie besonder mooi nie, maar sy het 'n innemende geaardheid gehad. Pas nadat hulle aangeneem en voorgestel is, het hulle hul geboorte laat loop en getrou. Sy het gou swanger geraak en die jong boer was baie broeis oor

die eersteling, al was dit 'n dogter. Maar toe die tweede baba ook 'n dogter is, het hy belangstelling



Kees Prinsloo

verloor en sy aandag aan die plaaswerk bestee.

In dieselfde tyd het 'n afgetrede Britse kolonel, ene Burkitt, saam met ene majoor Elkington en dié se beeldskone vrou hulle as

mede-eienaars op die stuk grond noord van die jong boer kom vestig. Die Elkington-egpaar was kinderloos en die vrou het geen geheim daarvan gemaak dat die hegte vriendskap tussen haar man en die kolonel haar nie aangestaan het nie.

Die jong boer was die "indringers" eers vyandig gesind (hy wou graag self die buurplaas bekom, maar het nie die geld gehad nie) en het geglo die Engelse regering bevoordeel Britse setlaars om uitbreiding deur die Afrikaner-boere te stuit. Maar die eienaars van Wyndham Farm (soos hulle die plaas herdoop het) was vooruitstrewende boere en toe hulle die jong boer nader om saam 'n dam te bou in die vallei waar die twee plase aan mekaar grens, was hy maar te dankbaar om die kontrak te onderteken.

Maar kol. Burkitt was oud en sieklik en is dood voordat die dam voltooi is. Mev. Elkington het een oggend te perd die nuus gebring dat die kolonel dood is.

"We will bury him at Wyndham Farm at mid-day," het sy gesê en sonder nog 'n woord die perd omgeruk en op 'n stywe galop vertrek.

Teen die middaguur was hulle dan ook gereed. Die jong boer in sy blinkgestrykte manelpak en sy vrou met 'n hoed op haar kop en 'n kind op elke heup.

Toe hulle op Wyndham Farm opdaag, was daar reeds 'n paar motors en perdekarre op die werf voor die opstal. Maj. Elkington het hulle by die swaar sederhoutvoordeur ingewag en sonder om te groet, gesê: "The funeral has been postponed."

Die oubaas is die volgende dag eers dood en twee dae later begrawe.

Maar die skandaal het oorgewaai, die dam is voltooi en mev. Elkington het swanger geraak.

Dit moes 'n moeilike geboorte gewees het, want sy was al oor die veertig. Die majoor het haar die nag self bygestaan. (Niemand weet waarom die dokter of selfs nie eers die plaaslike vroedvrou laat haal is nie).

Ná die lykskouing die oggend het die majoor sy vrou alleen gaan begrawe, langs oubaas Burkitt in die begraafplaas by die watterbos.

Die jong boer het die buurplaas vir 'n appel en 'n ei van Elkington gekoop. Een oggend het sy vrou, toe sy die houtstoof gaan stook vir die koffiewater, 'n babatjie op die kombustrap gekry — 'n seuntjie met oë blou soos die Hooglandlug.

Elkington was land-uit.

die leser beseft dat die berig, wat inhoud betref, feitelik bykans dieselfde is as die naamlose,¹⁸⁸ ingebedde verhaal in "And our fathers that begat us." Ten spyte van die ooreenkomste tussen die twee tekste is daar egter ook belangrike verskille, soos aanstons duidelik sal word. Van verdere belang is ook die feite- en verwysingsstelsel wat hierdeur opgebou word, en die implikasies wat dit het vir 'n leser se resepsie van die verhaal. Om hierdie vergelyking te vergemaklik, word die "Die trapgeskenk" volledig op die teenblad afgedruk.

3.2 Verskille en ooreenkomste

Dit is duidelik dat "Die trapgeskenk" en die naamlose, ingebedde verhaal in "And our fathers that begat us" op dieselfde gebeure gebaseer is; of, indien 'n mens sou aanneem dat dit fiksionele verhale is, dieselfde grondstof het. Die feitelike én woordelike ooreenkomste soos uit die oorspronklike teks blyk, is voor die hand liggend. Tog is daar ook belangrike verskille.

i. Die eerste, opvallende verskil is die mediums waarbinne die verhale aangebied word. "Die trapgeskenk" word as 'n "koerantstorie", oftewel 'n feitelike berig, en binne die feitelike konteks van die koerant aangebied. Hierdie berig, wat volgens joernalistieke konvensies objektief en feitelik waar moet wees, staan egter in kontras met die uiters subjektiewe diskoers van die oorvertelling en hoorsê-getuigenis waarop dit kennelik gebaseer is: ("'n storie wat hom glo afgespeel het ...").¹⁸⁹ Dit word nietemin as "koerantberig", en binne die konteks van die koerant as "waar" aangebied.

In teenstelling tot die berig is die ingebedde verhaal deel van 'n artistieke teks ("And our fathers that begat us") in 'n literêre (fiktiewe) kortverhaalbundel (*Die hemel help ons*). Alhoewel die verhaal op dieselfde gegewens (feite) gebaseer is, is dit duidelik dat 'n skrywer ("die man") besig is om dit te transformeer tot 'n artistieke artefak: "Die man sit in sy woonstel, Ingelbyhof 2, Crosby, Johannesburg en skryf aan die verhaal ..." (*Hemel*:22). Die noem van die volle adres van die skrywer, soos dit op amptelike dokumente sal verskyn, is opvallend. Gewoonlik is dit voldoende om by 'n ruimte-wisseling van dié aard te volstaan met

¹⁸⁸Die ingebedde verhale in *Jonkmanskas* het titels. "Die verlangste was te groot" in "Die jonkmanskas" en "Geesdrift van de jeugd" in "In die kake van die dood".

¹⁸⁹Die skrywer van die koerantberig is in 1957 gebore. Hierdie feit maak dat hy dit nie self kon beleef het nie, en daarom kon hy dit dus nêr as oorvertelling gehoor het.

iets soos "die man sit in sy woonstel in Johannesburg". Die aankondiging van die volledige adres (wat inderdaad die outeur Koos Prinsloo se fisiese adres was), het die spesifieke doel om 'n feitlike sfeer te skep. Dit kan gesien word as 'n soort formele bevestiging van sy bestaan en identiteit, en daarom ook van die outentisiteit van die verhaal. Dit dra ook verder die gees van plegtigheid en amptelike "waarheid" van dié stelling aan die leser oor. (Hierdie procédé is 'n herhaling van dié man se vader se biografiese gegewens wat gegee word en hieronder bespreek word.)

ii. 'n Verdere verskil in die aanbieding van die twee verhale is die verskillende style van die onderskeie tekste. In die koerantberig word die feite op 'n interessante, dog saaklike manier oorvertel, sonder opvallende kunsgrepe. Soos reeds in die vorige paragraaf gestel is, voldoen hierdie "berig" egter nie aan die vereistes van 'n ware koerantberig nie, omdat die oorvertelling, en nie die feite self nie, op die voorgrond staan. Al ontken die outeur die anekdotiese van die verhaal ("geen gruwelike anekdote nie"), is dit in wese niks meer nie as 'n anekdote met 'n ontstellende slot.

In die ingebedde verhaal in "And our fathers that begat us" daarenteen, is dit van meet af aan duidelik dat die leser te doen het met 'n narratologiese diskoers. Die verhaal word in die hede aangebied en vertel uit die perspektief van 'n kind (hy praat van sy ma en pa), wat op sigself 'n interessante kunsgreep is.¹⁹⁰ Groot aandag word gegee aan dramatiese detail wat atmosfeer en spanning moet skep: ("n Perd met 'n ruiters galop in die plaaspad langs die grondtennisbaan op en verby die laning dennebome wat lang skadu's oor die roostuin gooi ..." *Hemel:22*). Die verhaal hou egter nie hierdie fokalisasie, tydsaanduiding óf styl vol nie. Waar die eerste gedeelte met 'n direkte fokalisasie, en met 'n tydsaanduiding van die hede aangebied word, verander dit later (in die derde tot die vyfde paragrafe, *Hemel:24-25*) in 'n agterna-perspektief en verskuif die fokalisasie van dié van die kind na dié van die pa en die ma - soos hulle die verhaal aan die seun vertel. In albei gevalle is "showing" en "telling" gekombineer. Die

¹⁹⁰Die kind as verteller (terwyl daar nêrens in die verhaal na hom verwys word nie) maak dat sekere vrae oor hierdie verteller gevra kan word. Is dit 'n biografiese verteller (Koos) wat homself as waarnemer projekteer? Hoe oud is die kind? Waarom juis 'n/die kind as verteller? Waarom word hierdie fokalisasie nie volgehou nie?

verskil lê egter daarin dat die direkte belewenis van die kind (toe dit gebeur het) in die eerste geval voorgestel word; in die tweede geval is dit die weergawe van die ouers se (latere) vertelling. Die direkte weergawe van die kind se ervarings skep die indruk van egtheid, maar word in 'n literêre (fiktiewe) styl aangebied. Die laaste deel is meer saaklik (dus skynbaar sonder literêre verfraaiing), maar dis die weergawe van 'n oorvertelling. Die moontlikheid bestaan dus dat die verteller se ouers kan lieg, of selekteer, of selfs dalk nie meer alles korrek kan onthou nie. Hierdie vertelling word voorts gekenmerk deur frases soos "Niemand weet ..." en "Die plaaswerkers het *glo* kom vertel" (*Hemel*:24, my kursivering) wat onsekerheid wek oor die ware aard van die gebeure. Daar kan met reg gevra word of hierdie laaste drie paragrawe wel deel uitmaak van die ingebedde verhaal, omdat hierdie twee gedeeltes stilisties so drasties van mekaar verskil. Die tweede gedeelte is in wese 'n voortsetting van die verhaal wat in die ouerhuis afspeel. Ek wil argumenteer dat hierdie paragrawe wel deel uitmaak van die ingebedde verhaal, omdat die einde van die skryfaksie pertinent op bladsy 25 aangekondig word. Daar is dus (tipies van Prinsloo se styl) selfs in hierdie ingebedde verhaal 'n wisseling van vertellersperspektiewe en tydsaanduidings.

iii. 'n Derde verskil tussen die twee tekste behels die karakters. In die koerantberig is daar geensins sprake daarvan dat die joernalis, Koos Prinsloo, se familie direk betrokke was by die gebeure nie. Die leser is net as gevolg van biografiese kennis oor Koos Prinsloo daarvan bewus dat die Prinsloo-gesin op Eldoret in Kenia woonagtig was in dieselfde tydperk as wat hierdie verhaal afspeel.

In die ingebedde verhaal koppel die outeur die naamlose karakters van die koerantberig, die "boer en sy vrou", direk aan sy ma en pa. Hy doen dit op 'n tweeledige manier. Op bladsy 22 (wat nie deel is van die ingebedde verhaal nie) word daar pertinent melding gemaak dat "hy, Daniël Francois Prinsloo" geld geleen het en die plaas Ray Farm gekoop het. Soos reeds bespreek met betrekking tot die outeur se volledige woonadres wat gegee word, is hierdie gebruik van die volle naam, soos dit op amptelike dokumente sal verskyn, 'n soort formele bevestiging van die amptelike "waarheid" van dié stelling, 'n soort performatiewe handeling. In die ingebedde verhaal word hierdie feit intertekstueel bevestig deurdat Agnes vir "ma" aanspreek as "Mrs Prinsloo" (*Hemel*:23).

Vir die doeleindes van die verhaal "And our fathers that begat us" kan dus aangeneem word

dat die Prinsloo-gesin as bure en sakevennote betrokke was by die Wallingtons, en dus ook direk betrokke by die ontstellende gebeure.

iv. Die vierde verskil ten opsigte van die twee tekste behels die plek- en eiename. In die *Rapport*-berig word die Britse kolonel Burkitt genoem. Die majoor se van is Elkington, maar sy "beeldskone vrou" bly naamloos. In die ingebedde verhaal word die kolonel na Simmonds herdoop, en kolonel Elkington word Wallington. Sy vrou kry 'n naam: Agnes. Wyndham Farm van die koerantberig word Ray Farm in die ingebedde verhaal, maar met die aanduiding dat die plaas herdoop is.

'n Verandering van naam is sekerlik die oudste en bekendste tegniek van fiksionalisering. Hofsake van die onlangse verlede¹⁹¹ het egter uitgewys dat dit nie altyd voldoende is om fiktiviteit te waarborg nie. Vanweë die naamsveranderinge is dit juis duidelik dat daar skynbaar probeer is om die ware identiteit van die persone te verdoesel, maar sonder om dit vir die ingeligte leser te verberg.¹⁹² In hierdie geval is dit geen uitsondering nie, en gee dit die (vaardige) leser juis snuf in die neus dat die skrywer hier 'n verdoeselende speletjie speel. Dit het egter nog 'n ander doel, naamlik dat dieselfde (vaardige) leser bewus gemaak word van die manipulerings-tegnieke van die skrywer.

v. Die opvallende ooreenkomste in die verhale is 'n aanduiding dat die leser hier te doen het met twee tekste wat op dieselfde basiese gegewens berus. Daar is egter 'n doelbewuste proses van manipulerings van gegewens aan die gang, veral wat die ma se swangerskap betref en die laaste gedeelte van die koerant-verhaal wat tot 'n bepaalde interpretasie van die verhaal kan lei. In "Die trapgeskenk" het die boervrou twee dogters. Daar word gesê dat die boer belangstelling in sy gesin verloor het nadat dit duidelik geblyk het dat die tweede baba in die gesin ook 'n dogter is. Met hierdie gegewe word die kode van die vader:seun-verhouding

¹⁹¹Sien onder meer die hofsake waarin David Leavitt en Stephen Spender betrokke was, soos bespreek in afdeling 1.3.2 van hierdie studie. Alhoewel Leavitt die karakter wat op Spender gebaseer is met 'n ander naam benoem het, was hy steeds herkenbaar.

¹⁹²In die NALN-dokument (MS 2970/95/26) "Grond, lewe en dood: 'n Sluier van skyn" word met verskeie openingsparagrafe geëksperimenteer. Volgens die korreksies wat Prinsloo op die manuskrip aangebring het, is dit duidelik dat hy die naam "Wallington" met "Elkington" vervang het. Hy was dus ook hier kennelik besig met die "sluier van skyn".

geaktiveer. Die implikasie is dat die tradisionele manlike bevestiging van vaderskap, naamverwantskap en grondeienaarskap in hierdie situasie vir die jong boer onvervuld sal bly, en dat hierdie patriargale miskenning as (genoegsame) rede aangevoer word vir die verlies aan belang by sy gesin.¹⁹³ Terselfdertyd word ook gewag gemaak van mevrou Elkington se kinderloosheid, en die feit dat die verhouding tussen haar man en kolonel Burkitt haar nie aangestaan het nie. Die suggestie dat daar dalk 'n homofiele verhouding tussen die twee mans bestaan het, kan nie uitgesluit word nie.¹⁹⁴

Die ingebedde verhaal in "And our fathers that begat us" maak dit duidelik dat die ma swanger is. Dit is egter nie duidelik of sy swanger is met haar eerste of tweede kind nie. Die verhaal word uit die oogpunt van 'n belewende kind geskryf, maar daar is geen verdere verwysing na 'n kind of kinders nie. Ek wil argumenteer dat die vertellende perspektief in hierdie verhaal wel afkomstig is van 'n kind, maar dan die kind as 'n soort alwetende, alomteenwoordige entiteit. Die woordkeuse "hulle" in plaas van "ons" ("voordat hulle ry, pluk sy eers 'n bos wit rose ..." en "Hulle ry stadig verby die land ...", *Hemel:23*) maak dit duidelik dat die kind nie direk by die gebeure betrokke is nie, amper asof hy nie deel is van die gesinsopset nie. Hierdie verwarrende perspektief ondermyn ook die "egtheid" van die kind se voorstelling van die gebeure (soos op bladsy 122 van hierdie studie uiteengesit).

Die laaste deel van "Die trapgeskenk" vertel die ontstellende afloop van die gebeure. Na mevrou Elkington se dood, los majoor Elkington die baba op die trap van sy buurman. Die baba se "oë blou soos die Hooglandlug" suggereer dat die vondeling die kind is van die boer met die "hemelsblou" oë. Dié gegewens van ontrou is psigologies verantwoord deur die boer se verlies aan belangstelling in sy eie gesin, en mevrou Elkington se argwaan in haar man se vriendskap met 'n ander man. Hierdie slotgedeelte van die verhaal is egter geheel en al afwesig in die ingebedde verhaal in "And our fathers that begat us".

3.3 Die leser wat bekend is met beide verhale word gekonfronteer met 'n basiese verhaal en

¹⁹³Die titel van die verhaal, en spesifiek die saak van voortplanting, kom ook hierdeur ter sprake.

¹⁹⁴Dié suggestie word versterk deur die homofiele kode wat in die raamverhaal aan bod kom.

twee slotte.¹⁹⁵ Wedersydse beïnvloeding, aanvulling en weerspreking van die feite maak dit egter uiters moeilik om die twee verhale uit mekaar te hou. Die effek wat dit op die leser het, is dat gegewens op 'n selektiewe en onkontroleerbare wyse in sy verwysingsraamwerk gekombineer (kan) word om tot bepaalde interpretasie(s) te kom, selfs die absurde (of nie so absurde?) interpretasie dat die karakter Koos Prinsloo die buite-egtelike kind van Agnes "Elkington" is!¹⁹⁶ Word die ironiese titel van die raamverhaal, en die aanklag wat daarin verskuil is, ook nog in berekening gebring, lyk só 'n interpretasie ewe skielik glad nie onmoontlik nie. Dit is sekerlik nie literêr verantwoord om lukraak een verhaal-variasie met gegewens uit 'n ander variasie te kombineer en 'n interpretasie te formuleer nie, maar myns insiens is dit juis dié soort reaksie wat Prinsloo by sy leser wil ontlok sodat die grense tussen feit en fiksie totaal verwarrend en onherkenbaar raak. Beide verhale maak aanspraak op sekere "waarheidsgetuïenis". Die *Rapport*-berig doen dit vanuit die norm van 'n betroubare joernalistieke diskoers, maar sonder om Prinsloo se familie by name te betrek. Die ingebedde verhaal berus op fiktiewe beginsels, maar maak terselfdertyd uitvoerig gebruik van die familienaam en -verwantskap (en ander historiese en kontroleerbare feite as "waarheidsgetuïenis", soos die datum van Kenia se onafhanklikheidswording) wat die fiksionele konvensies ophef. Die effek daarvan is enersyds dat kontroleerbare "feite" binne die konteks van die verhaal hul dokumentêre waarheid verloor en gewantrou word; en andersyds, dat "verbeeldingsvlugte" of puur fiksie as historiese "waarheid" beskou word. Die naïewe leser kan nou maklik verlei/oortuig word om gerieflikheidshalwe alle fiktiewiteitsgrense uit te wis¹⁹⁷ en te aanvaar dat "die boer en sy vrou" inderdaad Daan Prinsloo

¹⁹⁵Gekompliseerde en/of meervoudige verhaaleindes is 'n tipiese postmodernistiese tegniek en kenmerkend van metafiksionele verhale. Hierdie verhaal is 'n voorbeeld van hoe Prinsloo in een verhaal van die beginsels van New Journalism en die postmodernisme toepas.

¹⁹⁶Uit 'n vroeër weergawe van hierdie verhaal met die titel "Die Kersgeskenk" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/30) is dit in die slotparagraaf duidelik dat die outeur wel hierdie suggestie wou bevestig. Die paragraaf, wat in die gepubliseerde verhaal ontbreek, lui: "(En dit is waar hierdie storie eindig - by die feit dat Ma nie 'n tweeling gehad het soos hulle ons al die jare maak verstaan het nie, maar net een kind - my suster. Pa het my daardie Kersmiddag vertel dat Wallington sy vrou se hoerkind saam met die plaas verkoop het - Aggett het tussen neus en ore verdwyn - en dat hy graag 'n seun wou gehad het.)"

¹⁹⁷Dat dit inderdaad moontlik is om afleidings van dié aard te maak, word bevestig deur die uitsprake van Atlas (1994) en Furst (1995) wat sê dat alle gegewens in 'n teks met

en sy vrou is. En dat hul kind, Koos, die vondeling op die trap was.

Daar moet egter steeds in gedagte gehou word dat die postmodernistiese verhaalwêreld een is wat nie met absolute "waarhede" en "feite" werk nie. Prinsloo, wat hiperbewus is van die postmodernistiese teks se fluïede betekenisgrense¹⁹⁸ én die leser se behoefte en ongeduld om die "finale" betekenis vas te pen, eksperimenteer uiteraard met outobiografiese konvensies om die leser op verskeie dwaalspore te bring. Wat verder van belang is, is dat 'n subjektiewe waarheid na vore kom, maar verhuul binne die verwarrende pretensie van "objektiewe waarheid" (die koerantberig en ander kontroleerbare feite). Dit openbaar uiteindelik meer oor die outeur as oor die feitelike "objektiewe" waarheid.

Myns insiens is dit futiel om in so 'n ondersoek te probeer vasstel watter teks die eintlike, of "ware" verhaal vertel. Dit is belangriker om te besef dít die outeur op 'n postmodernistiese wyse die tekste verskillend aanbied, en dít verskillende diskoerse en interpretasies daardeur ontstaan. Dit is ook belangrik om te kyk van watter tegnieke die outeur gebruik maak om die "feite" te manipuleer, hoe verskillende betekenisinhoudes daardeur gegenereer word, watter effekte daarmee bereik word en hoe dit die uiteindelijke resepsie of interpretasie van die teks beïnvloed. Die wins van hierdie pros  d   is geleë in die feit dat die outeur dit regkry om die leser as't ware op sy literêre tone te hou, omdat hy n   beheer het oor 'n feitesisteen waarbinne absolute uitsprake (en interpretasies) gemaak kan word nie. Daardeur word hy gedwing om deur die veelvlakkige, kreatiewe lens van die postmodernistiese bril na die wêreld te kyk. Juis omdat die leser tot die "waarheid" gelok word deur die outobiografiese opset, maar dan nooit die waarheid kan agterhaal nie, word die leser se sekerhede oor waarheid en verdigsel ondermyn. Die postmodernisme dekonstrueer immers konsepte soos "waarheid" en "feite".

4. Die outobiografiese aanbod in hierdie verhaal is 'n besonder effektiewe diskoers om die karakter Koos, en ook die konkrete outeur, se ideologiese standpunt-inname teenoor die

outobiografiese merkers as die "waarheid" beskou word.

¹⁹⁸Sien ook Johan Bruwer (1988) se onderhoud met Prinsloo waarin Bruwer sê: "Vir die leser vervaag die grense tussen werklikheid en dit wat die skrywer 'uitgedink' het - maar die gevoel waarmee hy gelaat word, is dat alles w  rheid is".

koloniale verlede te artikuleer. Die outeur wil hiermee illustreer dat dit by wyse van spreke nie "net 'n storie" (of oppervlakkige oortuiging) is nie, maar 'n daadwerklike standpunt - sy naam word trouens daaraan gekoppel. Viljoen (1995) beklemtoon ook die feit dat die oorvereenvoudiging van 'n komplekse probleem in dié verhaal vermy word. Deur middel van die verteller (en die outobiografiese Prinsloo) word sy geïmpliseerdheid by die koloniale tradisie versigbaar deur klem te lê op sy afkoms en geboorte in Kenia. Hy kry, volgens Viljoen, reg om deur middel van die byna dokumentêre neutraliteit van die verhaal karikaturisering te vermy en tegelykertyd die paradoksale emosies van deernis én afkeer te ontlok deur die verhouding met die voorouers te suggereer:

Deur die ingaan teen die verlede sonder om dit te ontken of te vergeet, dra die gay diskoers iets wesentliks by tot die vestiging van 'n verwikkelde, heterogene en steeds-veranderende post-kolonialisme in Afrikaans.

Juis die feit dat dit 'n "historiese" optekening is met kontroleerbare feite, gee aan die verhaal sy direkte en persoonlik-eerlike konfrontasie met 'n postkoloniale oorgang. Aan die ander kant kry die outeur ook reg dat die leser nie finale uitsprake oor "historisiteit" en "outobiografiese kontrole" in dié verhale kan maak nie. Die sentrale paradoks in Prinsloo se oeuvre, 'n gelyktydige proses van fiksionalisering en defiksionalisering, word verkry deur onder andere die insluiting van die ingebedde verhaal. Hiermee word 'n verdere dimensie aan die karakter Koos se "afkoms", in ironiese reaksie op die titel van die verhaal, gegee.

3.4 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naam- en identiteitsooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

(i) Verhale waarin karakters benoem word:

3.4.1. "Klara se klokkies"¹⁹⁹

1. "Klara se klokkies" is die openingsverhaal in *Die hemel help ons*. Die verhaaltitel gee 'n bepaalde prominensie aan die karakter Klara, terwyl sy in wese afwesig is in die verhaal. Die

¹⁹⁹Volgens NALN-dokumentasie (MS 2970/93/1-8) is daar vyf weergawes van hierdie verhaal. Die titels was, in chronologiese volgorde, "Die ete"; "No regrets"; en "Eerste bliksems". In die tweede weergawe van die verhaal word die moontlike titel "Klara se klokkies" as kantaantekening gegee.

verhaal beeld in hoofsaak die verhouding tussen Anton en Etienne uit. Beide karakters word reg aan die begin in 'n blokbeskrywing teenoor mekaar gestel. Die verhaal begin met 'n stelling van die ouktoriële verteller: "Anton was baie mooi" (*Hemel:1*). Volgens sy huishulp, Miriam, was hy so mooi "soos 'n meisiekind". Sy vriendin Helena beskryf sy oë en die seksuele impak daarvan as "weerlose come-to-bed-eyes". Die verteller tipeer Anton verder deur te sê dat hy soms die *Saturday Review* of die *Gentleman's Quarterly* gelees en nie veel in die politiek belang gestel het nie. Die losieshuis waar hy woon se naam word aangegee as "Ronde Geluk". In 'n kort oorgangsparagraaf waarin die twee karakters teenoor mekaar gestel word, word die ruimtelike plasing as Pretoria aangegee: "Pretoria is 'n vriendelike, landelike stad vol staatsamptenare" (*Hemel:2*).

In teenstelling met die ietwat verfynde beeld wat van Anton gegee word (vergelyk ook later sy kleredrag), word Etienne in sterk manlike terme beskryf: iemand met "kort swart hare", sterk wenkbroue en 'n baard. Sy uiterlike beskrywing, wat grootliks voldoen aan die tradisionele beeld van die "manlike" man, word in dieselfde sin, en amper terloops, opgevolg met die inligting dat hy "een nag op 'n trein naby Stockholm ... saam met 'n blonde sokkerspeler geslaap (het)" (*Hemel:2*). Beide karakters word dus uit die staanspoor geteken as persone wat op een of ander manier 'n betrokkenheid by 'n gay lewenswyse openbaar. Anton deur middel van sy keuse van leesstof en sy voorkoms wat as mooi "soos 'n meisiekind" beskryf word,²⁰⁰ en Etienne na aanleiding van sy seksuele ervaring op die trein. Hierdie twee karakters verskil egter wesentlik van mekaar. Anton is boeikerig en verestetiseerd. Die verteller gee besondere aandag aan die beskrywing van sy byderwetse kleredrag en die kunstige interieur van sy woonplek. Daar word ook verwys na sy sogenaamde "Boerepunk"-styl. Hy dra 'n "skilpadbril", het 'n "groot kakiebroek met 'n krokodilvelgordel" aan, en sit by 'n leeslamp met 'n skerm van "Iraanse katoen" en luister na Lieder.²⁰¹ Etienne, daarenteen, is meer aards-georiënteerd. Hy is wêreldwys en bereise, maar ingestel op ander mense en met 'n boer se oog vir die natuur en die weer. Soos wat Anton getipeer word deur

²⁰⁰Die leser, wat reeds in *Jonkmanskas* te doen gekry het met die leefwêreld van die gay man, se verwagtingshorison is van so 'n aard dat Anton maklik as gay getipeer kan word.

²⁰¹Hierdie beskrywings herinner, ironies genoeg, sterk aan die dokter se kunstige leefruimte soos dit in "Die besoek" uitgebeeld word. Sien afdeling 3.5.1 van hierdie studie.

sy verestetiseerde voorkoms en leefwyse,²⁰² word Etienne geteken as die meer tradisionele "boereseun". Nie net sy uiterlike voorkoms ("kortbroek, blou hemp en sandale") nie, maar ook sy verwysingsraamwerk dui op 'n tradisionele plaas-agtergrond. Sy kennis van beeste en algemene boerderysake word telkens getransponeer op sy alledaagse ervaringswêreld.²⁰³ Dit word ook gou duidelik dat Etienne nie noodwendig gay is nie. Hy het 'n verhouding met Klara, hy verwys na sy seksuele ervaring met 'n meisie in die Bois de Bologne ('n bekende prostitute-buurt in Parys) en hy gee onverbloemde seksuele aandag aan die kelnerin in die restaurant.²⁰⁴ Die verwysing na sy homoseksuele ervaring met die sokkerspeler kan dus óf verwys na 'n homoseksuele eksperiment, óf na 'n bi-seksuele ingesteldheid.

Die grootste gedeelte van die verhaal, wat in die vroeg-lente afspeel, word gewy aan 'n besoek wat Etienne aan Anton bring en wat uitloop op 'n ete by 'n restaurant. Etienne se versoek dat Klara by die ete ingesluit word, word aanvaar, maar omdat sy nie tuis is nie, eet die twee mans alleen. Die gesprek tydens die ete is 'n oppervlakkige, vrolike geskerts oor wyn, seks, masturbasie en die klassiek-geworde erotiese literatuur van die Kamasutra. Die gesprek word afgewissel met Etienne se ligte flirtasie met die kelnerin. Ten spyte van die lighartige toon wat tydens die ontmoeting gehandhaaf word, is daar tog 'n bepaalde dreiging onderliggend - wat hoofsaaklik te bespeur is in die weersomstandighede. Daar is telkens verwysing dat die reën naby is: die weerlig wat uitslaan²⁰⁵ en rysmiere wat om die straatligte draai, is alles natuurtekens van die naderende storm.

²⁰²Anton paradeer uiterlik met wat hy noem 'n "Boerepunk"-styl. Dit kan gesien word as 'n drastiese wegbreek van die (nogal konserwatiewe) tradisionele "Boere"-styl, want die gestigmatiseerde kleredrag van die "boer", die kakiebroek, word in Anton se geval verruil vir 'n modieuse, wye kakiebroek met 'n eksotiese leergordel.

²⁰³Vergelyk byvoorbeeld sy beskrywing van die kelnerin as "Sy't oë wat blink soos beeste se velle in die oggendson na die dip, êrens op 'n plaas in die Bosveld" (*Hemel*:5). Anton se geïrriteerde gemoedstemming skryf hy ook toe aan die feit dat dit lank laas gereën het (*Hemel*:3).

²⁰⁴Hy sê byvoorbeeld aan die kelnerin: "Jy't baie mooi boudjies", en aan die kassiere (oor die kelnerin) "Sy's wonderlik" (*Hemel*:6).

²⁰⁵In 'n vroeëre weergae van hierdie verhaal (NALN-dokumentasie:MS 2970/93/2) wat as "No regrets" getitel is, het die outeur ook "Eerste bliksems" as moontlike verhaaltitel oorweeg.

Beide mans is na die ete effens aangeklam. By hul tuiskoms in Anton se kamer haal hy (Anton) 'n plaatopname van Strauss uit. Die plaat word egter nooit gespeel nie, omdat dit skielik begin reën. Etienne hardloop buitentoe, Anton volg hom. Téén die gekondisioneerde van die Westerling in wat "huis toe hardloop wanneer dit reën" (*Hemel:8*), trek hulle hul hemde uit en begin in die reën te dans - asof dit 'n soort uitlaatklep is vir hul emosies. Terug in die kamer lê hul op die mat en luister na die reën. Anton haal 'n gedeelte aan uit John Bunyan se *Pilgrim's Progress*. Etienne se "antwoord" hierop is die kort, onverwagse mededeling: "Klara verwag" (*Hemel:8*).

2. Verskeie resensente van Prinsloo se bundel, het klem gelê op dié verhaal se gevoelige, romantiese aard en die konvensionele struktuur wat bykans volgens 'n tradisionele, anekdotiese patroon verloop. Volgens André P. Brink (1987) is Klara se afwesigheid in die verhaal 'n "meesterlike understatement" omdat haar swangerskap, wat eers reg aan die einde van die verhaal, en half terloops bekend gemaak word, die voorafgaande gebeure in 'n totale ander perspektief plaas.²⁰⁶ Met hierdie tegniek is dit asof Klara se teenwoordigheid, soos die string klokkes wat by haar voordeur hang, regdeur die verhaal bly rinkel. Pieter van der Lugt (1987) sê dat dit 'n goeie voorbeeld is van Prinsloo se afgeronde styl. Die atmosfeer word romanties en sensueel gemaak net deur die karakters se klere en voorkoms te beskryf. Joan Hambidge (1988 en 1988²) noem dat die gay-aspek eteries, geromantiseer aangebied word, en dat die karakter Anton 'n prekêre kennis van sy eie seksualiteit openbaar. Henriëtte Roos (1988) sê dat dit 'n noukeurige rapport van twee mans en hul gewone bedrywighede is, maar wat telkens onverwagte fasette van hul persoonlikhede belig. Die slot wysig egter die hele spektrum en demonstreer Prinsloo se "gelyktydige ontginning van die 'artless' en die 'artifice'". Nie een van die resensente het egter die karakter "Anton" gekoppel aan die persoon van die konkrete outeur nie. De Lange (1988) kom die naaste daaraan deur die afleiding te maak dat die verteller/outeur regdeur die bundel "eintlik dieselfde persoon" is.

Die leser wat reeds bekend is met Prinsloo se debuutbundel, sal sekere tekens raaksien wat

²⁰⁶Agterna gesien is daar wel vir hierdie stelling voorbereiding gemaak deurdat Etienne na die Feta-kaas in die Italiaanse delikatesse verwys as "fetusse in versterkwater" (*Hemel:4*).

"Anton" kan koppel aan die konkrete outeur. In die verhaal "Die jonkmanskas" is "Koos" die gas aan huis van Iris, die gasvrou, en haar dogter Helena. Soos reeds in afdeling 2.4.3 van hierdie studie gewys is, is hierdie verhaal een van dié in Prinsloo se oeuvre wat van die sterkste outobiografiese kenmerke dra (Kategorie 1). Die oplettende leser sou ook gesien het dat *Die hemel help ons* aan "Iris" (van "Die jonkmanskas") opgedra word, en dat sy vriendin "Helena" (Iris se dogter) reg aan die begin van die verhaal aangehaal word in haar beskrywing van "Anton" se oë. Hierdie gegewens (alleen) is nie genoegsaam om te bewys dat "Anton" 'n outobiografiese karakter (onder 'n ander naam) is nie, omdat 'n opdrag deel uitmaak van die neweteks en as sodanig kan funksioneer as 'n leë teken.²⁰⁷ "Helena" van "Klara se klokkies" hoef ook nie noodwendig te dui op die Helena van "Die jonkmanskas" nie. Hierdie gegewens, of leë tekens, kan egter betekenisdraend funksioneer indien daar meer substansiële bewyse aangevoer kan word wat daarop dui dat hierdie twee karakters deel is van die aantal "konkrete" karakters in Prinsloo se oeuvre. Dit is wel die geval in "Klara se klokkies".

3.1 Die feite: Die voor die hand liggende feite wat in "Klara se klokkies" na vore kom, is wat Henriëtte Roos (1988) die "dokumentêre presisie" van Pretoria se topografie noem. Sy kom tot die gevolgtrekking dat die "literêre teks ... sowel 'n verifieerbare verslag as 'n gestileerde verbeeldingswerk" is. Verifikasie lê, wat die oningewyde leser betref, net in die uitbeelding van die Pretoria-ruimte. "Anton", "Etienne" en "Klara" is vir alle praktiese doeleindes fiktiewe karakters, en kan nie gekoppel word aan enige historiese persone nie. Hierdie verhaal hoort, volgens so 'n oppervlakkige lesing, tuis in kategorie 3.1: fiksionele verhale waarin die sentrale karakter benoem word. Daar is egter besliste aanduidings dat "Anton" 'n manifestasie is van die konkrete outeur Koos Prinsloo.

3.2 Die dokumente: Dokumentasiemateriaal wat by die Nasionale Afrikaanse

²⁰⁷Volgens A.W. Botha (1987) is leë tekens dié tekens wat binne 'n bepaalde kode of konteks nie geaktiveer word nie, maar binne enige ander kode of konteks geaktiveer kan word tot 'n betekenisdraende teken. Al is 'n teken binne 'n bepaalde kode leeg (of ongemerk), is dit per definisie betekenisvol in sy funksie om uit te wys na iets anders, en is dit altyd sigbaar of aantoonbaar in 'n teks. 'n Leë teken moet dus onderskei word van die oop plekke in 'n teks, wat volgens Iser se omskrywing betekenisvolle gapings is, en deur die leser interpretatief gevul moet word.

Letterkundemuseum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein en by Prinsloo se uitgewers beskikbaar is, is toeganklik vir enige leser of navorser wat daarom vra. In hierdie lêers is resensies, artikels, koerantberigte en die uitgebreide korrespondensie tussen Prinsloo en sy uitgewers (en ander persone) ter insae. Korrespondensie tussen Prinsloo en Tafelberg Uitgewers (wat *Jonkmanskas* gepubliseer het) en in 1982 en 1983²⁰⁸ geskryf is, dui aan dat sy adres "Rondegeluk 19, Pretoriusstraat 570, Arcadia, Pretoria" was. Die inligting wat op hierdie dokumente verskyn, naamlik die bevestiging van 'n verhaalkarakter se adres wat dieselfde is as die konkrete outeur s'n, het belangrike implikasies vir die interpretasie van die teks. Met hierdie gegewens word die karakter Anton (adresmatig) gekoppel aan die konkrete outeur. Sy uiterlike voorkoms (blou oë) korrespondeer ook met die konkrete outeur se fisiese voorkoms.

Die vraag kan gevra word wat die outeurs-intensie met die byhaal van hierdie outobiografiese gegewens is. Indien die outeur 'n verhaal wou skryf met 'n fiksionele inslag, kon hy ewe maklik enige ander adres gekies het om so 'n doelwit te bereik. Die feit dat hy sy werklike woonadres gebruik, met die volle wete dat hierdie feit nie onbekend is (of sal bly nie), kan die leser die afleiding laat maak dat dit 'n bepaalde riglyn is om hierdie verhaal binne 'n outobiografiese kode te resepteer. Alle interpretasies word immers gemaak in 'n wisselwerking tussen teks, leser en kontekstuele gegewens. Beskikbare NALN-dokumentasie (MS 2970/93/1-8) lewer ook verdere bewyse van die outobiografiese aard van die verhaal. In die eerste weergawe van die verhaal (met die titel "Die ete") word die twee manlike karakters benoem met die name "Koos" en "Danie"; die twee meisies word Michelle en Thalana genoem. In hierdie weergawe van die verhaal tree "Danie" in gesprek met "Koos" en spreek hom aan met die woorde: "Ja, Prinsloo!" Met hierdie weergawe word die outeur en die karakter Koos Prinsloo dus aan mekaar gekoppel. In die tweede weergawe van die verhaal (MS 2970/93/2) met die titel "No regrets", is daar nog steeds sprake van "Danie" en "Koos", maar dié name is deur die outeur doodgetrek en (in handskrif) vervang met die name Etienne en Anton. In hierdie weergawe word daar ook uitvoerige aandag gegee aan "Koos" se woonplek: "Koos het in Pretoriusstraat gewoon, ten ooste van Kerkplein en die

²⁰⁸Briewe gedateer 82.11.09 en 83.01.28.

Sterland-bioskoopkompleks in 'n tweekamer grasdak "kothuisie" met die naam "Rondegeluk". Die name Anton en Etienne kom eers in die derde weergawe van die verhaal voor. Die navorser kan tereg wonder waarom hierdie wysigings hoegenaamd in die teks aangebring is, veral gesien in die lig dat Prinsloo in ander verhale sonder skroom sy naam en identiteit aan dié van sy verhaalkarakter gekoppel het.²⁰⁹ Myns insiens is dit deel van die outobiografiese spel wat Prinsloo met soveel variasie en vaardigheid aan bod gestel het. Die outobiografiese merkers is nie opvallend in dié verhaal nie. Die vermoede wat die leser oor 'n outobiografiese basis (kon) gehad het, word eers beantwoord (en beloon) ná 'n literêre speurtog - 'n aktiwiteit wat méér inhou as net 'n passiewe leesaksie. Die outobiografiese word voorts gestel teenoor die naamsverskil wat die ontkenning van die outobiografiese kode impliseer. Die outeur demonstreer hiermee een van die kenmerkende eienskappe van die postmodernisme, dié van verskuiwende realiteite.

4. Indien die leser uitgaan van die wete dat "Anton" 'n manifestasie van die konkrete outeur is, en dat die verhaal outobiografies van aard is, is die narcistiese toon van die verhaal opvallend. Die verhaal begin immers met die stelling dat Anton "baie mooi" was. Hierdie feit kan verder psigo-analities gekoppel word aan karaktertrekke van Prinsloo wat later in "Die besoek" deur 'n Jungiaanse kenner uitgewys en bespreek word.²¹⁰

3.4.2 "*Die hemel help ons*"

"Clio, the Muse of History, is now comfortable with computers." - Daniel Aaron -

1. Die titelverhaal van *Die hemel help ons* word deur verskeie resensente as een van die bestes in die bundel beskou.²¹¹ 'n Interessante variasie op die outobiografiese tema wat tipies van

²⁰⁹ Prinsloo het in 'n vroeër weergawe van die verhaal " 'Grensverhaal' " (toe "Voorwoord" genoem), moontlik 'n antwoord op hierdie vraag gegee. Hy sluit dié verhaal af met die sin: "Dit is 'n ware verhaal - daarom dat ek party van die name verander. Die plekke bestaan" (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/47.1).

²¹⁰ Sien dr. Phil du Plessis se standpunte ten opsigte van Prinsloo se verhaal "Die besoek" in afdeling 3.5.1 van hierdie studie.

²¹¹ Vergelyk onder meer die resensies van Roos (1988), Brink (1987) en Ester (1988).

Prinsloo se oeuvre is, word in "Die hemel help ons" aangetref. Die sentrale karakter is 'n anonieme skrywer/joernalis en die hoofpersonasie van sy verhaal is Gert. Hulle is die primêre karakter(s) in 'n verhaal wat handel oor 'n liefdesverhouding teen die agtergrond van militêre diensplig, 'n gewelddadige samelewing en die noodtoestand van die tagtigerjare (spesifiek 1986) in Suid-Afrika. Dit word algaande duidelik dat die skrywer en die hoofpersonasie in sy verhaal een en dieselfde karakter is - 'n procédé wat (met variasies) in al Prinsloo se verhale met dié metatekstuele struktuur gevolg word. Die verskil in hierdie verhaal is dat die outobiografiese skakel tussen hierdie karakter(s) en die konkrete outeur veel subtieler is en dat die karakter spesifiek met 'n ander naam (Gert) benoem word.²¹²

Die raamverhaal is die derdepersoonsvertelling van 'n doodgewone man wat skynbaar 'n uiters prosaïese bestaan voer. Die beskrywings van die man se daaglikse roetine is bykans woordeliks dieselfde (*Hemel*:81,82,83) en gee 'n saai beeld van iemand wat werk toe gaan, koerant lees, middagete eet en weer huis toe gaan. Die enigste teken van politieke spanning in die aanvang van die verhaal is die graffiti wat die man daagliks sien as hy werk toe ry, uitdrukings soos "Die hemel help ons", "Hou links" en "Voorwaarts Marx". Hierdie (redelik naïewe) simptome van politieke onrus word egter net so belangeloos vermeld soos die verskillende (en verbeeldinglose) middagetes wat die man nuttig. Saans drink hy whiskey en skryf hy aan 'n storie. Dit lyk aanvanklik asof hierdie storie wat hy skryf, die enigste opwindende aspek van die man se lewe is, asof hy daardeur van sy dodelik-vervelige bestaan ontvlug.

Die apatiese houding van die ouktoriële verteller wat verklap dat hy nie juis polities bewus is nie, word bevestig deur die feit dat alles hul gewone gang gaan, ongeag die noodtoestand wat afgekondig word. As joernalis, wat per definisie "leef" op ontstellende gebeure, gaan

²¹²Verskeie dokumente in die NALN-dokumentasie wat die outobiografiese aard van hierdie verhaal bevestig, is tans onder embargo. Dit kan derhalwe nie by hierdie studie betrek word nie. Soos aangedui sal word, is daar egter steeds genoegsame bewyse wat die outobiografiese ooreenkoms tussen "die man" en sy verhaalkarakter, Gert, kan bevestig. Materiaal wat onder embargo is, is onder meer persoonlike korrespondensie wat aan Prinsloo gerig is. Johann de Lange (1996:101) maak as deel van sy verhaal "An author in search of some characters" die identiteit van hierdie briëfskrywer bekend as Victor Munnik.

hierdie gebeure ongemerk by hom verby. Hieruit kan afgelei word dat hy nie 'n nuusjoernalis is nie,²¹³ en dat hy meer belang stel in sy eie "noodtoestand" as in dié van die land. 'n Advertensie vir 'n rekenaar in dieselfde koerant waarin die noodtoestand afgekondig word, ontlok groter reaksie by die man as die politieke omwenteling. Hy koop die rekenaar, onder verdagte omstandighede, by 'n persoon wat sy safaripak "soos 'n uniform" dra (*Hemel*:86). Onder die dokumentnaam "Hemel" begin die man sy verhaal saans op die rekenaar skryf. Dié naam het nie dieselfde politieke konnotasies as die graffiti waaraan dit ontleen is nie, want die verhaal gee (aanvanklik) die verloop van 'n liefdesgeskiedenis: dié tussen Gert (die fokaliseerder) en Vincent. Die verhouding duur skynbaar al jare (sedert universiteits- en weermagdae) sonder om tot 'n bepaalde punt te kom, skynbaar omdat Vincent getroud is. Teenoor die verteller wat kennelik nié polities bewus is nie, neem Vincent (volgens die storie) aktief deel aan die struggle. Hy huisves swart mense in sy kelder (in 1986 was dit onwettig), sy vriende is deel van die struggle, hy het End Conscription Campaign-plakkate teen sy mure en is later ook 'n dienspligontduiker. Uiteindelik word hy deur (moontlik) die Veiligheidspolisie in arres geneem nadat hy sy oproepinstruksies verontagsaam het. Ryno, 'n gemeenskaplike vriend, bel die verteller en stel hom in kennis: "Hulle het Vincent kom haal; vanoggend vroeg" (*Hemel*:101).

Terwyl hierdie verhaal geskryf word, blyk dit algou dat die rekenaar wat die man gekoop het, as't ware 'n lewe van sy eie het. Vreemde tekste, almal gru-berigte, verklarings en wetgewing wat betrekking het op die politieke onrus en die noodtoestand,²¹⁴ begin die storie op onverklaarbare wyse binnedring. Aan die begin ontstel dit die skrywer en doen hy moeite om dit te verwyder, maar dit werk so inhiberend op sy skryfwerk dat hy nie veel kan vorder nie. Dié indringings word buitendien mettertied so baie dat hy dit later ignoreer en net voortgaan

²¹³In die werklike lewe was Prinsloo joernalis by die kunsblaaie van *Beeld*, *De Kat* en *Vrye Weekblad* en dus verantwoordelik vir die kuns- en kultuurartikels.

²¹⁴Knipsels van hierdie berigte wat kom uit die *Beeld* (13 Junie - Desember 1986) en die Staatskoerant (12 Desember 1986), is opgeneem in die NALN-dokumentasie (MS 2970/93/1-111,149). Erkenning aan hierdie berigte word ook op die bundel se kolofonbladsy gegee. Hulle is tipies van die berigte wat deur die Buro van Inligting gedurende die Noodtoestand vrygestel is. Joernaliste, op wie streng sensuur toegepas is, kon nét hierdie feite publiseer en self geen ondersoeke doen nie.

om sy storie te skryf.²¹⁵ Die man word in hierdie tyd ook gekonfronteer met 'n transkripsie van 'n folter-bekentenis wat deel is van 'n kunsuitstalling.²¹⁶ Dat hy nou teen wil en dank polities betrokke raak, blyk uit die feit dat hy hierdie gewelddadige verslag woordeliks in sy aantekeningboekie neerskryf. Sy verduideliking aan die kurator van die galery is dat hy 'n joernalis is, en dat hy die inligting benodig vir 'n "storie". Dit is nie duidelik of hy hierdie inligting wil gebruik in sy hoedanigheid as skrywer of as joernalis nie: in beide diskoerse is die begrip "storie" van toepassing. (Dat dit inderdaad vir 'n artistieke storie bestem was, is af te lei uit die opname daarvan in die verhaal!) Grepe uit gru-berigte word nou afgewissel met aanhalings uit hierdie folterverslag wat die skrywer se storie verdring. Die joernalis se politieke bewussyn en gewete is nou in so 'n mate aangespreek dat hy dus self meedoen aan die politieke beriggewing en sy eie storie "verdring". Op sy rekenaar word die politieke diskoers op 'n baie blatante manier deur 'n soort "Big Brother" aan hom opgedring - met die implisiete boodskap dat 'n liefdesverhaal binne hierdie omstandighede nie 'n bestaansreg het nie. Die skrywer/joernalis word oor die volgende paar maande toenemend daaraan herinner dat die teks van die realiteit belangriker is. Die "stem" van die rekenaar word die onstuitbare, alomteenwoordige stem van die staat wat die individu se regte, en die skrywer se kreatiwiteit inperk. Die politieke onrus dryf dan ook uiteindelik vir Gert en Vincent uitmekaar omdat hulle nie die liefde en die politiek kan skei nie.

Die klimaks van hierdie verhaal kom wanneer die man die nuus kry dat Vincent, sy minnaar, die vorige oggend gearresteer is. Die gebeure van die raamverhaal en die ingebedde verhaal skuif hiermee ooreen, en dit word duidelik dat die skrywer se verhaalkarakters (van die ingebedde verhaal) ook die mense van die raamverhaal is. Die gedoemde storie was 'n poging om die persoonlike werklikheid los te maak van die politieke werklikheid, maar dit was 'n futiele poging. Dat daar nie iets is soos "verlossende" fiksie nie, word verder bevestig, of gedemonstreer, want juis op hierdie tydstip word sy storie sodanig verdring dat dit heeltemal

²¹⁵Dit is belangrik om daarop te let dat daar hiermee 'n soort parallel met Prinsloo se eie werk ontstaan - die "opname" van die "realiteit" in die kuns.

²¹⁶Dit is interessant om daarop te let dat hierdie politieke dokument net toeganklik was vir die publiek omdat dit onder die vaandel van "kuns" uitgestal is. Sien ook voetnoot 238 van hierdie studie.

verlore raak.²¹⁷ Al wat daarvan oorgebly het, as hy "dringend" daaraan begin lees in 'n laaste poging om Vincent "terug te vind", is die *Proklamasie van die Wet op Openbare Veiligheid*. Vincent, en selfs die storie oor Vincent, het verdwyn - in die belang van "Openbare Veiligheid" wat in die plek daarvan gekom het.²¹⁸ Hierdie proklamasie kondig nie net die einde van die storie aan nie, maar ook die einde van die tydperk waarin die joernalis/Gert dit kon regkry om afsydig of onbetrokke teenoor politieke gebeure te staan. Waar dit in die verlede net sy fiksiewêreld bedreig het, het dit nou met Vincent se arrestasie hom op 'n direkte en pynlik-persoonlike vlak geraak. Met die kennis wat hy in die afgelope maande opgedoen het, veral oor die interrogasie van politieke gevangenes, het hierdie gebeurtenis 'n traumatiese effek op hom. Hy verbreek alle kontak met die buitewêreld (hy trek die telefoonprop uit) en begin drink aan 'n nuwe bottel whiskey. In teenstelling met sy nonchalante houding teenoor die politieke beriggewing van vroeër en sy apatiesse kennisname van gebeure oor die televisie, onthou hy nou met skokheldere, gedetailleerde beelde die grusame gebeure van die afgelope maande, soos die halssnoermoord op Maki Sikosana. Wanneer hy laatnag nie kan slaap nie, gaan soek hy 'n ou brief van Vincent (sewe jaar vroeër geskryf) wat hy herhaaldelik deurlees. Hierdie teks, wat nie op 'n rekenaar geskryf is nie, is skynbaar al wat hy oorhou as 'n tasbare bewys van Vincent se bestaan - en die liefde wat tussen hulle was (is). Al wat van die afwesige Vincent oorbly, is woorde, 'n "teks" - wat nou in 'n literêre verhaal/teks opgeneem word. Met die brief wat aan die slot van die verhaal as deel van die teks aangebied word, verdwyn die grens tussen die raamvertelling en die ingebedde verhaal. Dit het reeds duidelik geword het dat albei verhale eintlik die verhaal van Gert en Vincent is, soos Gert dit skryf, en dit word nou ikonies deur die brief aangedui. Die inhoud van die brief, amper in die kodeskrif van minnaars geskryf, is grootliks onverstaanbaar vir die oningewyde buitestaander. Dit is egter 'n teks wat nie deur die staat "opgeëis", verstaan of vernietig kan word nie. Wat van belang is in dié brief, is die uitdrukkings "deur die oor naai" en die slotsin "Ek hoop jy

²¹⁷n Soortgelyke procédé word gevind in die liriek van Simon and Garfunkel, "Silent Night" wat beskou word as 'n vroeë postmodernistiese teks. Hierin word ontstellende aktuele beriggewing, wat op die agtergrond gehoor kan word, mettertyd so oorheersend dat die Kerslied nie meer hoorbaar is nie.

²¹⁸Die leser dink onwillekeurig terug aan die man in sy "staatsuniform" wat die rekenaar aan die skrywer verkoop het, en die verdagte omstandighede waaronder die transaksie plaasgevind het.

verstaan dié brief as 'n soen in die oor" (*Hemel*:103).²¹⁹ Die eerste uitdrukking is 'n kru seggingswyse vir iemand wat 'n minnaar bedrieg. Binne die konteks van hul verhouding lyk dit wel asof daar kere was dat dié minnaars mekaar op verskillende wyses "bedrieg" het. Wanneer Vincent masturbasie aanbeveel en sê dat "'n mens homself (nie) deur die spreekwoordelike oor moet naai nie", sê hy eintlik dat die aangesprokene homself nie moet bedrieg (mislei) met die daad van masturbasie nie. In aansluiting hierby sluit hy sy brief af en sê dat die brief 'n "soen in die oor" is. Binne die konteks van die brief, en die vorige uiting, verklaar hy dus sy liefde aan sy vriend. Dat die vriendskaps- en liefdesverhouding inderdaad kompleks is, blyk uit die voorafgaande verhaal wat die leser te lees gekry het (voordat die rekenaar dit verdring het) en die naskrif waarin Vincent die hoop uitspreek dat hy sy vriend nooit "befok" het nie. Omdat hierdie brief reeds so lank gelede geskryf is, lees die man die brief as 'n soort beleidsverklaring: 'n liefdesboodskap en die begeerte om die ander een nie te benadeel nie. Dit is klaarblyklik 'n vreemde soort troos, want die man ken die brief uit sy kop wanneer hy uiteindelik aan die slaap raak.

2. Die outobiografiese skakels: Omdat die skrywer die karakter in sy storie "Gert" noem, is die outobiografiese ooreenkomste tussen "Gert", die joernalis en die konkrete outeur nie 'n voor-die-hand-liggende gegewe (soos byvoorbeeld in "And our fathers that begat us") nie. Alhoewel daar opvallende ooreenkomste is tussen die konkrete outeur en die karakter(s) in die verhaal (beide is joernaliste en skrywers, woon op die Rand en is gay) is dit nie genoegsame, wetenskaplike bewysvoering om 'n outobiografiese relasie aan te toon nie. Die teks verskaf egter self die sleutels én die bewyse.

Aanvanklik is daar weinig rede om te vermoed dat die joernalis en die karakter in sy verhaal, Gert, dieselfde personasie is. 'n Belangrike wending in die verhaal vind egter plaas tydens die "laatlente" (*Hemel*:98). Ná 'n tydperk waarin die skrywer lank nie aan sy storie gewerk het nie, stof hy sy rekenaar af en begin weer skryf. Tot dusver was die raam- sowel as die ingebedde verhaal in die derde persoon vertel. Maar met die hernude skryfpoging verval die

²¹⁹Hierdie uitings kry besondere aandag in Prinsloo se volgende bundel, *Slagplaas*. Sien afdeling 4.3.1 van hierdie studie.

afstandelikheid plotseling en word die verhaal "vlot" voortgeskryf - as 'n ek-vertelling. Omdat die ek:hy-opposisie wegval, word dit duidelik dat "die man" en "Gert" dieselfde personasie is, soos later bevestig word deur Vincent se binnetrede in beide die verhaalvlakke. Dat die skrywer (en Gert) in wese die konkrete outeur, Koos Prinsloo is, kan egter reeds vroeër uit die verhaal afgelei word, en wel deur die gedig wat op bladsy 93 van *Die hemel help ons* aangehaal word. Die identiteit van die digter word weliswaar nie in die teks self gegee nie, maar in die "Erkennings" van die bundel se kolofon-bladsy. Hiervolgens het die gedig "Dromende oor pere"²²⁰ in *The Bloody Horse* (onder Prinsloo se eie naam) verskyn, maar dit word in die verhaal aan "Gert" toegeskryf. Hierdie gegewens is volgens Scheepers (1991²) 'n duidelik outobiografiese aanwyser; daar kan trouens afgelei word dat hierdie gedig doelbewus ingesluit is sodat die speurende leser hierdie konneksie kan maak. Prinsloo het hierdie procédé ook in ander verhale gevolg (soos byvoorbeeld in "And our fathers that begat us"). Dié gedig wat deur die studente verbrand word nadat dit in die openbaar ten toon gestel is (hy het dit in die gang opgeplak), is 'n vroeë uitwysing na dit wat later met "Gert" se geskifte op die rekenaar sou gebeur, hulle word ook "vernietig". Sy verhaal is soos die kunsuitstalling met folter-bekentenisse, omdat kuns een van die kanale is waardeur protes gelug kan word. Die kunsuitstalling is 'n ikoon vir die hele verhaal. Realiteit het die kuns binnedring, en die grens tussen kuns en realiteit verval.

3. 'n Outobiografiese aanname het uiteraard bepaalde implikasies vir die resepsie van die verhaal. Enersyds sluit "Die hemel help ons" aan by 'n verhaal soos "'Grensverhaal'" waarin Prinsloo persoonlik reageer op die sensuurstelsel van die Noodtoestand (sien die volgende afdeling waar dié verhaal bespreek word), en demonstreer dit sy eie unieke manier om die beperkings daarvan te oorkom; andersyds lewer hy politieke kommentaar op die inmenging van die staat in die individu se lewe. Laastens word die liefdesverhouding tussen "Gert" en Vincent verhef bo fiksie en gee dit 'n besondere intieme blik op die homoseksuele

²²⁰Prinsloo het 'n besondere liefde vir dié gedig gehad ('n persoonlike mededeling aan die navorser). Hy het trouens ook voorgestel dat *Dromende oor pere* die titel moet wees van sy debuutbundel en dat die gedig volledig voor in dié bundel afgedruk moes word, omdat hy nie tevrede was met die titel *Jonkmanskas* nie (brief gerig aan Petra Grütter van Tafelberg Uitgewers, gedateer 22 Februarie 1982).

liefdesverhouding van dié twee persone.

(ii) Verhale waarin karakters nie benoem word nie:

3.4.3 " 'Grensverhaal' "

1. " 'Grensverhaal' " is die relaas van 'n pynlike gebeurtenis in die lewe van die sentrale ek-verteller wat gekunsteld word met 'n dokumentêr-realistiese beskrywing van aspekte van die Suid-Afrikaanse grensoorlog. Die verhaal begin met 'n stelling waarin die ek-verteller die leser mededeel dat hy met grensdiens besig was toe sy "beste vriendin" (*Hemel*:34) op die aand van 1 Augustus 1983 dood is. Alhoewel die verteller nêrens in die verhaal met 'n naam benoem of aangespreek word nie, is daar verskeie leidrade waaruit afgelei kan word dat 'n outobiografiese verteller, met ander woorde, Koos Prinsloo, die sentraal-belewende karakter is.²²¹ Die eerste van dié (kontroleerbare) leidrade is die feite wat gegee word oor die onderhoud wat gevoer is met "luitenant Louis Krüger, skrywer van die roman *Die skerpskutter*" (*Hemel*:35). Dié onderhoud, waarin gemeld word dat dit deur Koos Prinsloo gevoer is, het in *Tydskrif vir Letterkunde* (Februarie, 1983:35-40) verskyn.²²² Dit bevestig op 'n sekere vlak die "waarheid" van die verhaalinhoud, maar identifiseer terselfdertyd ook die ek-verteller van die verhaal as Koos Prinsloo.²²³ 'n Verdere leidraad, wat hierdie outobiografiese aanname bevestig en aanvul, is die aanhaling uit 'n berig van die *Beeld* van 2 Augustus 1983. Alhoewel Prinsloo nie in die verhaal noem dat die berig spesifiek uit *Beeld*

²²¹ 'n Vroeër weergawe van die verhaal " 'Grensverhaal' " (toe "Voorwoord" genoem) word afgesluit met die sin: "Dit is 'n ware verhaal - daarom dat ek party van die name verander. Die plekke bestaan" (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/47.1). Alhoewel hierdie "bekentenis" nie in die finale verhaal gepubliseer is nie, is dit duidelik dat hierdie verhaal wél op outobiografiese gebeure berus.

²²² Hierdie onderhoud het die titel "Skerpskutter van die woord". Opvallend van hierdie titel is dat die wêreld van die weermag én die letterkunde hierin opgevang word. Verskeie kort passasies uit hierdie onderhoud is deel van "'Grensverhaal'", soos byvoorbeeld die verwysing na die kapelaan se preek en die slotgedeelte van die onderhoud (*Hemel*:36).

²²³ Hierdie metode van identifikasie deur publikasie in 'n koerant/tydskrif is ook gevolg in "And our fathers that begat us", met die verskil dat die outeur se naam bekend gemaak is in dié verhaal. Die volledige onderhoud met Krüger, ook Prinsloo se vrae, is deel van die dokumentasie by NALN (MS 2970/95/899-900).

kom nie (die verteller sê "volgens 'n oggendkoerant"), gee hy die volledige dag en datum van die publikasie aan. Omdat daar maar min Afrikaanse oggendkoerante is en Prinsloo in Johannesburg gewoon het, is dit vir 'n navorser maklik om dié spesifieke publikasie te identifiseer. In hierdie berig²²⁴ met die opskrif "TV-meisie sterf ná val van perd", word gesê dat die oorledene, Helena Stark, die dogter is van Iris Stark, en dat sy dood is na 'n perdry-ongeluk. Lesers wat bekend is met Prinsloo se debuutbundel, sal met die bekendmaking van hierdie name dadelik die ma- en dogterkarakters met dieselfde name in die verhaal "Die jonkmanskas" herken, asook die persoon (Iris) aan wie die bundel *Die hemel help ons* opgedra is.²²⁵ Verdere inligting wat bevestig dat Prinsloo inderdaad hier optree as outobiografiese verteller, is die gegewens ten opsigte van Prinsloo se oproepinstruksies en sy opname in die psigiatriese afdeling tydens sy diensplig in 1979, wat korreleer met sy lewensverhaal²²⁶ asook die besonderhede rondom die oorledene se roudiens en haar brief van 30 Julie wat aan die verteller geskryf is, maar wat hom eers drie weke na haar dood bereik het.²²⁷ Verdere feitelike gegewens, wat nie direk betrekking het op mej. Stark se ongeluk nie, is weermagdokumente waaruit uitvoerig aangehaal word, te wete "Die soldaat/seeman en sy kerk", "Die soldaat en sy Godsdiens", en Artikel 118 van die Suid-Afrikaanse verdedigingswet (Wet no 44 van 1957 soos gewysig).²²⁸ Ander dokumente wat die "waarheid"

²²⁴NALN-dokumentasie: MS 2970/93/40.

²²⁵Die eerste weergawe van dié verhaal (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/41) het die titel: "Grensverhaal. 'n Saamgeflanse storie" en 'n opdrag: "Ter nagedagtenis aan Helena".

²²⁶Persoonlike briewe van Prinsloo wat in 1979 aan die navorser geskryf is, bevestig hierdie feite.

²²⁷Mej. Stark se begrafnisbrief en persoonlike brief is opgeneem in die NALN-dokumentasie (MS 2970/93/45) en bevestig die outensiteit van die aangehaalde gedeeltes. Die brief aan Prinsloo (geadresseer aan "WRN J.P. Prinsloo") is gedateer 29.7.83 en is dus nie geskryf op die 30 Julie 1983 soos wat in die verhaal aangegee word nie. Die datumstempel op die koevert is egter 30.7.83. Die vertraging van die brief was te wyte aan 'n verouderde adres. 'n Nota van die poskantoor op die brief lui "Vertrek: geen adres gelaat nie". Dit is toe heradresseer aan D. Prinsloo, Privaatsak 6652, Newcastle (Prinsloo se ma).

²²⁸Hierdie en ander verwante dokumente is in die NALN versameling opgeneem (MS 2970/93/45-49). Uittreksels wat in die verhaal verskyn, korreleer met die oorspronklike dokumente.

ook op 'n ander manier oordra, is die opname van literêre tekste (dié van Blake en Goethe). Die aanhaling uit *Faust* hou byvoorbeeld verband met die algemene strekking van hierdie verhaal, dat alles onderstebo is "Und alles ist zerstoben" (*Hemel*:43). Die verbinding van die verskillende tipes "teks" lei uiteindelik tot die teks van " 'Grensverhaal' ".

Soos met ander verhale waarin Prinsloo deur aanhalings van dokumentasie gebruik maak, gee die insluiting van outentieke dokumente ook hier 'n besondere geloofwaardige allure aan die verhaal wat die leser laat glo dat hy met 'n noukeurig aangetekende outobiografiese verslag te make het. In teenstelling met 'n verhaal soos "And our fathers that begat us" word daar in hierdie verhaal nie geëksperimenteer met verskillende interpretasies of weergawes van (dieselfde) gegewens nie. Die uitgebreide Prinsloo-dokumentasie wat by NALN beskikbaar is (selfs die strooibiljet van die Turkse stoombad, Le Bain), suggereer dat daar nie in hierdie verhaal met feite "gegoël" word nie, dat dit (oënskynlik) 'n verhaal is waarin die feit-fiksie -spanning wat kenmerkend is van sy ander verhale, afwesig is; kortom, dat dit 'n verhaal met minder kunsgrepe is. Dit is egter nie die geval nie. Prinsloo se akute bewustheid van die term "grensliteratuur", en kennis van hierdie subgenre, is duidelik te bespeur in die aanhalingstekens waarmee die titel van die verhaal aangebied word.²²⁹ Die leser word dus reg van die begin van die verhaal voorberei op die doelbewuste ironisering wat hiermee geskep word.

2. André P. Brink (1987) is van mening dat hierdie verhaal "een van die allerbeste is wat nog in dié genre" (dit wil sê die grensliteratuur) voortgebring is, veral vanweë die oënskynlik onbewoë, maar hipersensitiewe emosies wat in hierdie verhaal aan bod kom.²³⁰ Volgens hom word die private en die aktuele teenoor mekaar afgespeel met die doel

om ágter dit wat 'eintlik' vertel word - die kruhede van dienspligtiges, die saaiheid én geweld van 'n gemilitariseerde bestaan - 'n deerniswekkende eensaamheid, 'n uitgryp

²²⁹Joan Hambidge (1988) se uitspraak oor die titel: "kennelik omdat die skrywer geïrriteerd is met die sogenaamde grensliteratuur", is myns insiens 'n reduserende lesing. Soos in hierdie studie aangetoon word, ontgin Prinsloo met die gebruik van die aanhalingstekens verskeie (ironiese) dimensies van die grensverhaalgenre - wat dui op veel méér as net irritasie met 'n etiket.

²³⁰Vergelyk ook soortgelyke uitsprake van Hein Viljoen (1988) en Joan Hambidge (1988).

na sin en suiwerheid, 'n beswering van onskuld te onthul.

Charles Malan sê tereg in sy keurdersverslag van *Die hemel help ons* se oorspronklike manuskrip²³¹ dat die krag van dié verhaal in sy teenstellings lê:

Die werklikheid van dood en vernietiging teenoor die onbetrokke interpretasie daarvan, die pogings om orde af te dwing teenoor die verskuilde chaos wat in Goethe se Faust saamgevat word, die afsydige beskrywing van heteroseksuele verhoudings teenoor homoseksuele kontak wat die verteller die eerste keer laat huil, ensovoorts.

3. Die ironiese aanhalingstekens van die titel én die artistieke jukstaponering van die persoonlike en die (toe) aktuele grensoorlog, verhef dié verhaal bo die persoonlik-anekdotesie én die politieke dokument. In 'n tydperk wat gekenmerk is deur politieke onrus, 'n landwye noodtoestand wat deur die Nasionale Party-regering afgekondig is én 'n streng sensuurstelsel, is dit myns insiens 'n besondere standpunt-inname ten opsigte van die gebeure rondom die grensoorlog en die politieke situasie van destyds soos uit die hieropvolgende bespreking sal blyk. Dit is ook 'n klinies-eerlike uitbeelding van gay optelseks. Enkele betekenisvlakke van die semantiese veld van "grensverhaal" word vervolgens uitgewys:

3.1 Die besonderse en intieme verhouding tussen die verteller en die meisie wat in die ongeluk sterf, word uitgedruk in die verteller se erkenning dat sy "my beste vriendin" was, en boonop op 'n jeugdige ouderdom "die eerste vrou (was) aan wie se borste ek gevat het" (*Hemel*:34). Die verteller se vertroulike kennis oor sy vriendin se staat van maagdelikheid, en die feit dat sy nie wou toelaat dat hy haar moes "penetreer" nie, dui verder daarop dat die verhouding (aanvanklik) 'n seksuele dimensie gehad het. Die feit dat die verteller sê dat hulle (met aanhalingstekens) "uitgemaak" het, dui binne die konteks van hul verhouding dat hulle net hul "seksuele" verhouding verbreek het (moontlik as gevolg van die verteller se gay voorkeure?), maar dat hul vriendskapsverhouding voortgesit is. Dié aanname, dat hulle nie meer 'n seksuele verhouding gehad het nie, word ietwat gerelativeer deurdat die soldaat berig ontvang dat sy "verloofde" dood is. 'n Verklaring hiervoor is moontlik dat sy as sodanig aangedui is omdat hy nie verloof van grensdiens sou kry om die begrafnis van 'n platoniese vriendin by te woon nie. Dit bevestig egter terselfdertyd dat daar 'n besondere band tussen hulle was, en dat Helena

²³¹NALN-dokumentasie: MS 2970/95/14. Dié bundel het toe die titel *Agt verhale* gehad.

se familieleden daarvan bewus was. Sy sterf terwyl die verteller grensdiens verrig. Die meer voor-die-hand liggende situasie, dié van 'n soldaat wat in lewensgevaar op die grens is en die hoë risiko loop dat hy daar sal sterf, word op makabere wyse omgekeer. Die enigste ongevalle wat die verteller op die grens indirek beleef, is die landmynongeluk waarin twee burgerlikes sterf, dus óók mense wat nie betrokke is by die oorlog nie. Sy vriendin sterf ironies genoeg binne die "veilige" grense van die land, tydens 'n ontspanne naweekuitstappie²³² as gevolg van 'n perdry-ongeluk.²³³ Die betekenis van die aanhalingstekens van die verhaal word hierdeur (op een vlak) duidelik. Hierdie verhaal verskil van die "tipiese" grensverhale wat in die tagtigerjare geskryf is. Dit gaan nie hier oor die sterfgeval van 'n soldaat op die grens nie, maar oor die dood van 'n burgerlike in die Republiek. In teenstelling met familieleden en vriende wat verwittig word van 'n sterfgeval op die grens, word die verteller op die grens van sy vriendin se dood in die Republiek verwittig en moet hy sy diens vir die begrafnis opskort. Daar is dus 'n bewustelike "wegbeweeg" of ommekeer van die grenssituasie af. Die implisiete stelling wat deur die outeur gemaak word, is dat die gewraakte term "grensliteratuur" (waarteen hy hom verskeie kere uitgespreek het)²³⁴ 'n onnodige etiket is. Die onverbiddelike realiteit van die dood hang nie noodwendig net met oorlog saam nie omdat "grensverhale", met die gepaardgaande trauma, ook binne die grense van die land kan afspeel. Die lewe, soos oorlog, is net so futiel as "fucking for virginity", soos dit in die verhaal "Fighting for peace" (*Jonkmanskas*:29) geformuleer word.

3.2 Die volwaardige seksuele verhouding wat die verteller en sy vriendin nooit gehad het nie,

²³²Volgens Helena se brief aan Koos, wat op die vooraand van haar dood geskryf is, was sy op 'n naweekuitstappie om te ontspan na 'n druk werkperiode.

²³³Joan Hambidge (1988) se aanname dat die vriendin "besonder wreed gesterf (het)", is nie aanvaarbaar nie. Alhoewel enige ongeluk waarin die slagoffer doodgaan sekerlik skokkend is, is Helena se dood, binne die konteks van die oorlog, nie "wreed" nie. Haar dood is die gevolg van 'n ongeluk, en nie byvoorbeeld 'n moord of ander misdaad - wat dit wreed sou maak nie.

²³⁴'n Vroeëre weergawe van hierdie verhaal, met die titel "Voorwoord" (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/47.1) begin as volg: "Daar is 'n plek soos die Grens, maar hierdie is nie 'n Grensverhaal nie. Om die waarheid te sê, ek dink nie daar bestaan iets soos 'n Grensliteratuur nie". Sien ook Johan Bruwer se onderhoud met Prinsloo in *De Kat* (1988) en die onderhoud met die Nederlandse joernalis Paul Geerts in *De Gay Krant* (1991) waarin dieselfde uitsprake gemaak word.

"sy wou nie hê ek moes haar penetreer nie" (*Hemel:35*), word die middag na haar begrafnis "volvoer" - met 'n onaansienlike man, 'n persoon met "prominente oogtande, 'n aknee-vel en 'n kort ken" (*Hemel:41*). Dit is hierdie desperate en vreugdelose seksdaad met 'n anonieme persoon wat die emosie in hom loslaat sodat hy die eerste keer kan huil oor sy vriendin se dood: "(t)oe hy my penetreer... het ek vir die eerste keer gehuil" (*Hemel:41*). Die gebruik van die ietwat kliniese woord "penetreer" in beide gevalle waar seksuele omgang ter sprake is, dui die ooreenkomste tussen die twee gevalle aan, maar met die verskil dat penetrasie nie by haar plaasgevind het nie. Die toneel wat die verteller later deur die venster sien, die poedel wat die wolfhond probeer dek, is 'n pendant van die futiele (seksuele) verhouding met sy vriendin. Ook in hierdie opsig is die aanhalingstekens van die titel betekenisvol. Verskeie "grense" word oorgesteek. Helena se dood is die oorskryding van die grens tussen lewe en dood, asook die "grensoorskryding" van die vertellende karakter se seksuele voorkeure: van hetero- na homoseksuele seks.

3.3. 'n Verdere teenstelling in hierdie verhaal is die positiewiteit, selfs sereniteit, waarmee die verteller aspekte van sy vriendskap met Helena verwoord, teenoor die banaliteite en kruhede wat die dienspligtiges kwytraak, en dit wat Brink (1988) die "saaiheid én geweld van 'n gemilitariseerde bestaan" noem. Helena word deurgaans in positiewe terme beskryf, selfs nadat die verteller met haar "uitgemaak" het. Selfs die stad lyk tydens die dag van haar begrafnis soos "'n antieke tempel" (*Hemel:41*). Die Mendelssohn-scherzo waarmee die verhaal afgesluit word, is 'n meesterlike understatement van die emosie wat hy ervaar. Die verteller is 'n oënskynlik apatiese en siniese waarnemer, maar sy emosionele belewing word hier 'n akute stilte, 'n nie-praat oor pyn. Die trauma word gesublimeer deur die opnoem van oënskynlik onbelangrike feite: die volledige verwysing na die plaat en die inligting dat dié gedeelte presies "4 minute en 41 sekondes" duur. Die leser kry die indruk dat die tydsduur van die scherzo intens-emosioneel gelade oomblikke van woordstilte is. Die musiek en liriek formuleer op eiesoortige manier wat in die verteller se gemoed omgaan - en vorm so 'n skerp teenstelling met die sinlose gesprekke van die dienspligtiges wat gekenmerk word deur 'n oordad aan kruhede waarin niks van werklike belang gekommunikeer word nie. Wat verder van belang is van die kunswerke wat hier betrek word, die aanhaling uit Goethe se *Faust* en Mendelssohn se scherzo wat deur dié spesifieke aanhaling geïnspireer is, is dat by beide

Goethe en Mendelssohn²³⁵ die transformasie van smart tot kuns relevant is - iets wat die outeur op sy eie manier ook hier bewerkstellig.

3.4 " 'Grensverhaal' " word gekenmerk deur verskeie soldate-gesprekke. As deel van die weermag-diskoers moet nie net die soldategesprekke nie, maar die lang aanhalings uit weermagdokumente wat in die teks aangegee word, ook betrek word. Hierdie inligting is geformuleer in die diskoers en styl van die amptelike dokument. Dit is moeisame leesstof, veral omdat dié dokumente semanties ontoeganklik is. Juis omdat dit gejuksaponeer word met die styl en diskoers van die kortverhaal, is die kontras des te meer opvallend. Die insluiting van hierdie uittreksels dra enersyds die amptelike (en burokratiese) sfeer van die weermag aan die leser oor, maar kry terselfdertyd reg om die leser ietwat te irriteer of selfs te vermoei. Dit word egter funksioneel betrek omdat dit sekere standpunte van die weermag kommunikeer. Die dokumente is egter nie net bygewerk om die militêre sfeer oor te dra nie. Daar word in een van hierdie aanhalings, "Aanhangsel A" van die "Wet op Amptelike Geheime" uitvoerig gewys op die verbod van publikasie van geklassifiseerde inligting in 'n "nuusblad, tydskrif, boek of pamflet of per radio" wat betref:

- a) samestellings, bewegings, opstellings of inligting ten opsigte van
 - i) die SAW en sy bondgenote,
 - ii) Suid-Afrikaanse skepe of vliegtuie wat vir militêre doeleindes gebruik word,
 - iii) voertuie, lokomotiewe en vaartuie waarvoor die SAW beheer het, en
- b) verklarings, kommentaar of gerugte wat onder meer daarop gemik sou wees om die publiek te ontstel of neerslagtig te maak (*Hemel*:40-41).

Vreemd genoeg het geen resensent die leserspubliek tot dusver daarop attent gemaak dat die verteller in " 'Grensverhaal' ", as skrywer én joernalis, hierdie voorskrifte feitlik op elke punt minag en oortree het nie. Hy gee inligting (op persoonlike én amptelike vlak) oor sy ervarings in die weermag, sy oproepinstruksies, selfs die inhoud van gesprekke, praatjies en preke van soldate, militêre personeel en kapelane. As "dwarsboming" van die inhoud van artikel a, i) gee

²³⁵Uit die aangehaalde gedeelte uit Mendelssohn se biografie is dit duidelik dat die belewende karakter wel deeglik kennis dra van hierdie kunstenaars se persoonlike lewe.

hy presiese detail en ruitverwysings oor Owambo (*Hemel:35-36*); betreffende a, ii) gee hy gedetailleerde inligting oor die vliegtuig waarmee hy na Ondangwa vervoer is en betreffende a, iii) gee hy inligting oor die voertuie wat in die SAW gebruik word (*Hemel:35-36*). Ten spyte van die beperkings volgens artikel b) gee hy ook oorgenoeg inligting van gebeure op die grens en oor die soldate se gesprekke om sensitiewe lesers "te ontstel of neerslagtig te maak". Hy verbreek dus nie net die "grense" of beperkinge wat hom opgelê is nie, maar die verhaal word 'n soort arrogante uittarting én kommentaar op die weermag en die owerheid wat die skrywer onderworpe stel aan sensuur. Vanweë die fiksionele konvensies van die artistieke kortverhaal kry Prinsloo dit hier reg om die beperkinge wat op joernaliste en skrywers van toepassing was, te fnuik. Wat die skrywer dus óók met die aanhalingstekens in sy titel formuleer, is dat sy grensrelaas nie ingeperk kan word nie, maar verheve is bo die reëls en regulasies wat van militêre owerheidsweë aan hom gestel is; dat hy as kunstenaar vryheid van spraak het en dat hy ten volle van daardie reg gebruik maak. Die aanhalingstekens dui ook op die postmodernistiese aanbieding van die verhaal - dat dit nie net 'n literêre "verhaal" is nie, maar ook 'n "dokument" wat in 'n ander konteks as dié van militêre kommunikasie geplaas word.²³⁶

'n Verdere ironie van hierdie verhaal is dat die probleme wat Prinsloo ondervind het om sy kortverhaalbundel by twee van die sogenaamde establishment-uitgewers te publiseer, en die latere gebeure rondom die toekenning van die Rapportprys, nié gegaan het oor die publikasie van "geklassifiseerde" inligting (soos uiteengesit in Artikel 118 en 119) nie, maar oor die kru verwysing van 'n verhaalkarakter na die destydse Staatspresident, mnr P.W. Botha.²³⁷ Sensuur

²³⁶Henriëtte Roës het reeds in 1985 ("Die grens is inderdaad bereik; oorlogsliteratuur: die tekste van tagtig") die stelling gemaak dat die dokumentêre waarde van die Afrikaanse grensliteratuur "ongetwyfeld groot" is. Inligting wat uit dié verhale gekry word (onder meer die inval op Frelimo-basisse, die behandeling van krygsgevangenes, drostery, ensovoorts), is 'n korrekatief op die gesensureerde beriggewing deur die televisie, radio- en koerantberigte. Die vrae ontstaan by haar of hierdie verhale "historiese dokumente of literêre kunswerke of beide tegelyk" is, en of die fiksionele geheel waarin dit aangebied word "verdoeseling van die feite" is, of "dalk die enigste manier waarop die chaos sinvol word?"

²³⁷Hierdie kort gedeelte in die teks is ironies genoeg die uiting van 'n gestigmatiseerde weermaglid. Hy word in banale terme geteken as "'n man met blonde kroeshare en puisies" en met 'n ewe lelike vrou (*Hemel:38*). Die "sensuur" wat deur die direksie van Rapport toegepas is,

en "straf" is dus wel toegepas, nie deur die weermag nie, maar deur die direksie van 'n koerant wat 'n toekenner is van literêre pryse. Op 'n wyse wat die outeur nie voorsien het nie, het hierdie verhaal inderdaad nóg 'n eiesoortige grens in die Afrikaanse literatuur oorgesteek.²³⁸

4. Die wins van 'n outobiografiese verteller in hierdie verhaal is voor die hand liggend. Hiermee het Prinsloo nie net 'n meesterlike voorbeeld van understatement gestel nie, maar ook sy rebellie teen sensuur én die Weermag prakties gedemonstreer. Johann de Lange (1988) se waardering vir Prinsloo as outobiografiese verteller in *Die hemel help ons* formuleer hy as volg:

Hoewel Prinsloo ons gedurig bewus maak dat hy besig is om 'n storie te skryf..., is hy aan die ander kant ook voortdurend besig om juis die fiktiewe aard van die tekste te ondermyn en die *aktualiteit daarvan te verhoog* ... Op dié manier is hy in staat om uiteindelijke fiktiewe gestalte te gee aan 'n stuk lewe wat tegerlykertyd absoluut geloofwaardig is (my kursivering).

Die effek wat die postmodernistiese tegniek van grensoorskryding tussen feit en fiksie op die leser het, word hier duidelik deur De Lange se opmerking gedemonstreer. Die leser begin die "waarheid" van die sisteme in sy eie wêreld bevraagteken.

3.5 Kategorie 4: Buite-dokumentêre gegewens wat 'n naam- en identiteitsooreenkoms openbaar

(i) Verhale waarin karakters benoem word:

Hierdie kategorie is, wat betref *Die hemel help ons*, leeg.

is dus dubbeld ironies:-

²³⁸Verskeie skrywers/akademici het hul al in die verlede uitgespreek oor sensuur en die innoverende wyses waarop skrywers dit nog altyd reggekry het om sensuurmaatreëls te dwarsboom. In 1974 het D.J. Opperman gesê dat sulke maatreëls die skrywer terugdwing tot 'n "kleuterletterkunde" waar die skrywer hom beroep op fabels en sprokies (Kannemeyer, 1986:352). Brink (1983:251,194) is weer van mening dat sulke beperkings 'n belangrike stimulus is vir die "ingenuity, the will-power, the creative resources of the writer". Wat reeds deur die geskiedenis bewys is, is the "infinite resourcefulness of the writer's mind in finding ways to make himself heard, discovering that from the very dangers which threaten his survival, inspiration can be drawn". Hierdie uitsprake is myns insiens beslis op hierdie verhaal van Prinsloo van toepassing.

(ii) Verhale waarin karakters nie benoem word nie:

3.5.1 "Die besoek"

1. Hierdie verhaal gaan oor 'n ek-verteller se besoek aan 'n dokter se huis. Die verteller, wat van Johannesburg af kom, is laat vir sy ete-afspraak. Die viool-spelende dokter hoor nie dadelik sy gas se klop aan die deur nie. Wanneer die huishulp die gas uiteindelik binnelaat, stap hy met die trap op na die kamer waaruit die vioolspel kom. Die gasheer bêre sy viool, en hulle gaan sit buite op die grasperk. In die gesprek wat volg, kry die leser terloopse inligting oor die weer, die dokter se dubbelverdiepinghuis vol kunsobjekte wat vlak langs die see en die treinspoor staan, en die gasheer se voorkoms. Die gasheer word soos volg beskryf: "Sy onderbuik sak effens uit in sy wit broek wat hoog opgetrek is" (*Hemel:76*). Wanneer die gasheer die verteller verlaat om die ete klaar te maak, loop die besoeker na die heining waar hy na 'n gestremde persoon staan en kyk. Die man wat met krukke loop, doen 'n paar opstote. Na 'n ruk trek hy sy hemp uit en gaan op sy rug lê. Die suggestie word gewek dat die man, wat nie besef dat hy dopgehou word nie, begin masturbeer:

Hy gaan sit regop ... en begin heen en weer wieg. Stadig vryf hy met sy hande oor sy bruin borskas en dan oor sy swart kroeshare (*Hemel: 77*).

Na die ete bedien die gasheer koffie en konjak. Die gesprek gaan oor seks. Die gasheer wys aan sy besoeker 'n foto in 'n tydskrif van twee leus wat kopuleer. Wanneer hy sy besoeker vra hoe dit met sy sekslewe gaan, antwoord die verteller: "Stil". Die gasheer vertel sy besoeker van 'n ervaring wat hy die vorige dag gehad het: "God, ek was gister so jags," sê hy. "Hier kom 'n outjie spreekkamer toe met maagkrampe ... Toe ek hom ondersoek, hier onder, groei daar net so 'n ereksie'" (*Hemel:78*).²³⁹

Wanneer die besoeker sy gasheer verlaat, ry hy Sandy Bay toe. Onder die bosse net bokant die strand het hy 'n kortstondige seksuele ervaring met 'n vreemde persoon, 'n "jong man" met "swart krulhare" wat vroeër op die rotse van die strand gesit het. Hierdie seksuele gemeenskap

²³⁹Hierdie opmerking van die dokter is dubbelsinnig. Dit is naamlik nie duidelik of dit die pasiënt of die dokter (of beide) is wat 'n ereksie gekry het nie. Binne die konteks van die dokter se woorde "ek was gister so jags" (*Hemel:78*) kan die afleiding wel gemaak word dat die dokter seksueel geprikkel was.

gaan nie ongemerk verby nie. 'n Swart man, met 'n plastieksak vol bottels en 'n kiere, kyk na hulle, en "trek sy gulp oop". Na dié ervaring ry die verteller terug Kaapstad toe en dink terug aan sy besoek. Hy dink spesifiek aan 'n naakskildery van 'n jong man in die dokter se kamer, dat hy gesê het dat daar nie naakfigure in die gastekamer is nie omdat "my ma-hulle altyd hier (slaap)", en aan die man met die krukke wat op die rotse gelê het.

2. Die "feitelike" inligting wat die leser uit hierdie verhaal kry, is weer hoofsaaklik wat Roos (1988) die "dokumentêre presisie" van 'n spesifieke ruimte noem. Die dokter woon naamlik langs die see en 'n spoorlyn, in die nabyheid van Chapmanspeak en Noordhoek. Die leser wat bekend is met die Kaapse Skiereiland, sal weet dat kUSDorpie soos Kalkbaai en Vishoek aan hierdie beskrywing voldoen, juis vanweë die nabyheid van die spoorlyn. Verdere inligting wat na vore kom, is dat die dokter heel waarskynlik homoseksueel is. Bo en behalwe die gesprek met die duidelike homofiele bo-toon wat gevoer is, lê die verteller klem op die etsy in die arts se slaapkamer van 'n jong man met "net 'n onderhemp aan," en hoe die kunstenaar die geslagsdele in fyn besonderhede weergegee het. Dit is voorts duidelik dat die arts 'n persoon is met 'n gesofistikeerde smaak wat betref kunswerke en musiek.

Ten spyte van enige ooreenkoms wat daar moontlik kan wees met werklike persone wat aan hierdie beskrywing voldoen, kan die leser nie sonder meer dié verhaal as 'n feitelike relaas aanvaar nie. Die verhaal word aangebied as fiksie en geen karakter word met 'n naam benoem nie. Die artistieke struktuur waarin die verhaal aangebied word, getuig ook van die artifisiële konteks waarin die gebeure plaasvind. Daar is byvoorbeeld 'n parallelle opbou van seksuele ervarings in die twee oorheersende gedeeltes van die teks. Telkens word die aspek van gestremdheid beklemtoon en in kombinasie gestel met sekere fisiese ooreenkomste in die verskillende karakters. So is daar byvoorbeeld die man met die krukke op die rotse wat oor sy "swart kroeshare" vryf, die swart man op die strand met sy kiere, die pasiënt met sy "swart haartjies" wat ook as "fisies gestremd" gesien kan word omdat hy mediese hulp soek, en die jong man op Sandy Bay met sy donkerbril en "swart krulhare" wat "op sy rug" op die rotse lê. Hulle is almal objekte van seksuele begeerte, of verrai dit self. Dit skakel uiteraard ook met die dokter se eksplisiete opmerking: "ek was gister so jags". Die ek-verteller se eie emosies word nooit gegee nie, dit is bloot af te lei uit sy optrede op Sandy Bay. Die feit dat

die ek-verteller van Johannesburg af kom en gay is, is te vaag en algemeen om genoegsaam te bewys of af te lei dat daar 'n ooreenkoms tussen die personasie en die konkrete outeur is. Hierdie verhaal hoort, volgens alle aanduidings, dus tuis in kategorie 3.2. In die verlede, binne ander (ouer) literatuuropvattinge, sou naamlose karakters alleen genoegsame "bewys" gelewer het van die fiksionele aard van die verhaal. Maar literatuuropvattinge het verander, en so ook lesersresponse. Dokumentasie wat in 1993, vyf jaar na die verskyning van *Die hemel help ons* gepubliseer is, het nuwe inligting na vore gebring en dié verhaal se verskuiwing na 'n ander kategorie genoodsaak.

3. Die dokumente: In die *New Contrast* van September 1993 verskyn 'n artikel van dr. Phil du Plessis met die titel: "Perspektief van 'n geskryfde".²⁴⁰ Dié artikel is oorspronklik as referaat gelewer vir die Skrywersgildeberaad van 1993. Du Plessis maak daarin die stelling dat hy homself as persoon al meermale "teruggevind" het in die literêre tekste van onder andere Etienne Leroux, Stephen Gray en Antjie Krog. Hierdie "ontdekkings" het hy as persoonlik kwetsend ervaar. Wat betref Stephen Grey se toneelstuk, sê Du Plessis:

ek (het) gevoel dat daar op my privaatheid inbreuk gemaak is bloot vir literêre gewin of dan teatrale gewin. Dit is nou vir my duidelik dat die persoonlike fantasie van die skrywer die struktuur van die verhaal, in teenstelling met die werklike gebeure bepaal het, sonder inagneming van my gevoelens as die lewende substraat wat vir 'n karakter gebruik is (1993:76).

Hy haal ook verskeie verse van Antjie Krog aan waarin hy "herkenbaar betrek" word. Die persoonlike "betrekking" geskied onder meer deur die "duidelike herkenbare" beskrywing van sy destydse kunsvorsing. Ten spyte van die negatiewe beeld wat van die persoon in

²⁴⁰Die term "geskryfde" wat hier deur Du Plessis gemunt word, is 'n persoon wat homself "herkenbaar terugvind" in 'n literêre teks. Hierdie woord het reeds as term in die Afrikaanse literatuurkritiek inslag gevind; sien byvoorbeeld Johann de Lange (1996:13). In De Lange se bundel kortverhale *Vreemder as fiksie* sê die verteller ook, deur middel van 'n voetnoot, dat Phil du Plessis "lewende model vir Koos Prinsloo se verhaal 'Die besoek'" was (1996:107). Hierdie inligting word volgens die verteller nie as "feit" gegee nie, maar as "fiktiewe konstruk" om te illustreer dat "mense op papier" net nabootsings van werklike persone is, en nie die persone "self" nie.

hierdie verse geteken word,²⁴¹ voel Du Plessis dat hy nie as persoon in Krog se verse beledig word nie.

Hierdie woorde is geskryf deur 'n woedende vrou. Die relaas in die woorde strook egter min met die historiese gegewens. Ek word vertel dat Krog gesê het dat die sterkste dryfveer agter haar skryf woede is. Daar is emosionele integriteit agter haar verse ... Ek is 'n objek vir die uitleef (of skryf) van 'n fantasie, maar nie net vir literêre gewin nie. Ek voel nie as mens genegeer nie, en vir myself ... herkenbaar *ek* (1993:77 kursivering van Du Plessis).

Du Plessis gaan voort deur te sê dat 'n volgende ervaring wat hy gehad het "van geskryf te word" gevolg het op 'n uitnodiging wat hy aan 'n jong skrywer in die middel van die tagtigerjare gerig het om by hom te kom eet. Die gebeure van dié middagete beskryf hy as volg:

Die huis is die Sondag aan die kant, die kos gaar, maar my gas daag nie op nie. My huishoudster is na haar woonstel toe, en ek is na my ateljee om maar viool te speel tot die kêrel kom, indien ooit. 'n Uur later is hy tog daar.²⁴² Die volgende twee uur sleep, teen die verwagting in, swaar verby.

Hierdie ou was soos 'n uitgedroogde stuk spons. Ek praat en gooi wyn en alles word sonder respons koelkeel opgesuig. Ek praat onverantwoordelike sekspraatjies, en die man kyk my net soos 'n koue vis aan. Toe Koos Prinsloo se bundel kortverhale *Die hemel help ons* (1987) verskyn, blyk dit dat die besoek, in volledige onpersoonlike besonderheid, in die spons agtergebly en beslag gevind het in die storie getiteld "Die besoek" (1993:77).

Met hierdie (dokumentêre) bekentenis van Du Plessis verkry "Die besoek" 'n feitelike dimensie wat nie voorheen daar was (of bewys kon word) nie. Ten spyte van die feit dat Du Plessis self in sy artikel sê dat "daar genoeg besonderheid in Prinsloo se storie (is) om 'n paar uiterlikhede van my bestaan te herken" (1993:78), kom hy openlik na vore en identifiseer homself. Enige moontlike misverstande oor die identiteit van die ouer man word hierdeur uit die weg geruim.

²⁴¹ Du Plessis haal Krog se tweede gedig in die reeks "Kleuterverse" uit die bundel *Otters in bronslaai* (1981:54) ter illustrasie aan: "poeftertjie paftertjie / doktertjie dek / woeps spring 'n varkie / in haar man se bed."

²⁴² Du Plessis se betroubaarheid as getuie word ondersteun deur 'n vroeëre manuskrip-weergawe van Prinsloo se verhaal waarin die karakter (Koos) erken dat hy 'n uur laat vir sy afspraak opgedaag het (NALN-dokumentasie: MS 2970/93/140-145). Dié bekentenis is in die finale weergawe van die teks weggelaat.

In 'n onderhoud van 1988 met Johan Bruwer, in die tydskrif *De Kat*, het Prinsloo gesê dat een keurder van sy manuskrip van mening was dat hierdie verhaal nie gepubliseer moet word nie omdat hy (die keurder) gedink het die ooreenkoms tussen een karakter en 'n werklike persoon ... dalk tot groot verleentheid (kan) lei.²⁴³

Die feit dat hy hierdie inligting in die onderhoud bekend gemaak het, dui myns insiens daarop dat die leser bedag gemaak word op die feit dat 'n karakter in die verhaal gegrond is op 'n werklike persoon. Hiermee erken hy in prinsipe die feitlike oorsprong, en die verband met 'n historiese persoon in die verhaal.²⁴⁴

Die vraag moet nou gevra word: in hoe 'n mate kan 'n karakter (soos Du Plessis, in hierdie geval) in 'n teks herkenbaar wees, en is hierdie kennis noodsaaklik vir 'n adekwate resepsie van die verhaal? Enige persoon wat Du Plessis se agtergrond ken (sy beroep, huis, kunsversameling, seksuele oriëntasie, ensovoorts) sal myns insiens in hierdie verhaal die (korrekte) afleiding kan maak, omdat die ooreenkomste tussen die karakter en werklike persoon eksklusief spesifiek en onthullend is. Om tot hierdie gevolgtrekking te kom is nie so moeilik nie - Du Plessis is immers self 'n bekende skrywer. Daar moet egter in ag geneem word dat lesers wat onkundig omtrent die persoonlike lewe van Phil du Plessis is (soos byvoorbeeld 'n Nederlandse leser van Prinsloo se vertaalde teks), nie sonder meer hierdie afleidings sal kan maak nie. So 'n leser ervaar die verhaal as fiksie, al sou die vermoede bestaan dat gebeure en karaktereienskappe wel gegrond is op die werklike lewe van 'n persoon. In sodanige geval kan die ooreenkoms nie veel meer as 'n bespiegeling wees nie,

²⁴³Die keurder, Charles Malan, sê in sy verslag van 23 September 1986 aan HAUM-Literêr: "Ek het ernstige probleme met die verhaal "Die besoek". 'n Mens voel dat die kliniese beskrywing en bespreking van die seksuele hier 'n doel op sigself is en dat die verhaal baie min tot die ander verhale kan toevoeg. Die (toevallige?) ooreenkomste met 'n Kaapse digter-geneesheer kan boonop tot ernstige aanstoot lei. Ek beveel aan dat hierdie verhaal weggelaat word" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/14).

²⁴⁴Prinsloo se verhaal en Du Plessis se reaksie daarop kan vergelyk word met die polemieë wat ontstaan het rondom David Leavitt se roman *While England sleeps*. Die roman, gebaseer op Stephen Spender se lewe, het ernstige inbreuk op Spender se privaatheid gemaak, onder meer deur die eksplisiete homoseksuele uitbeeldings daarin.

omdat dit aan geen persoon gekoppel kan word nie.

Suggesties en bespiegeling kry egter 'n totale ander aansien as dit "hard" gemaak is, dokument gemaak is en toeganklik vir die leser geword het. Die uitgangspunt van hierdie studie is dat die oë nie gesluit kan word vir sulke onthullende dokumentasie wat direk op 'n verhaal reageer nie, en dat dit in berekening gebring móét word by die resepsie van die teks. Verskeie literatuur-onderzoekers is daarvan oortuig dat so 'n benadering wel nodig én verrykend is omdat dit die interpretasie van 'n teks kan konkretiseer om sodoende die leser se belewing daarvan te verruim.²⁴⁵ Dit verbreed verder sy idees omtrent fiksie en omtrent die "skepper" van die sogenaamde verbeeldingswerk. Daar kan verder geargumenteer word dat die leser, wat tans besondere aandag kry in kontemporêre literatuurteorieë, hierdeur sy regmatige plek inneem. 'n Skrywer het nie die alleenreg om gebruik te maak van die "vryhede" van so 'n literatuuropvatting nie. Daar word van die leser, wat deel uitmaak van die literêre kommunikasieproses, verwag om proaktief deel te hê aan die totstandkoming van die estetiese objek- hy kan sy deelname derhalwe ook prakties demonstreer, op watter wyse ook al. Interessant genoeg verwys Du Plessis in sy artikel na nog 'n insident waartydens 'n persoon²⁴⁶ homself in een van Prinsloo se verhale herken het, en hom (Prinsloo) toe aangerand het. Du Plessis se standpunt ten opsigte van hierdie saak is dat 'n skrywer beslis die reg het om konvensies en moraliteitsgrense te verskuif, maar dat die skrywer dan die gevolge daarvan moet dra.²⁴⁷ Die skrywer kan nie meer as "onaantasbare" agter die verskoning van fiksionaliteit skuil nie. As die skrywer grense verskuif, moet hy verwag dat die medebepaler in die kommunikasieproses dit ook gaan doen om die balans te herstel.

²⁴⁵Sien onder meer Kannemeyer (1996:191).

²⁴⁶Die persoon na wie daar verwys word is Ralph Rabie, oftewel Johannes Kerkorrel wat kort na die verskyning van *Slagplaas* vir Koos Prinsloo aangerand het. Sien 'n volledige verslag van dié gebeure in afdeling 4.0 van hierdie studie.

²⁴⁷Die volledige aanhaling lui as volg: "(jy) moet nie soos Prinsloo kla as een van die mense wat hy op onsimpatieke, brutale wyse in sy boek *Slagplaas* misbruik, hom donner nie. Die feit dat hy nie die verantwoordelikheid wil dra vir die skade wat hy met sy skryfwerk aan sy medemens doen nie, skep vir hom 'n probleem. As jy gevaarlik wil skryf, moet jy die gevolge dra," (Du Plessis, 1933:78).

'n Mens kan argumenteer dat Du Plessis hierdie standpunt inneem net omdat hy persoonlik te na gekom is deur Prinsloo se teks. 'n Soortgelyke, en onafhanklike standpunt (ten opsigte van Prinsloo se werk) word egter ook ingeneem deur Louise Viljoen (1994)²⁴⁸ as sy tot die slotsom kom:

die ... byna roekelose spel met werklikheid en fiksie kry dit reg om te toon dat hierdie kenmerkend postmodernistiese procédé nie net 'n skadelose bedryf is wat min of meer geen konsekwensies vir die werklikheid het nie.

Beide Du Plessis en Viljoen stem dus saam dat 'n herkenbaar "geskryfde" persoon die reg het om appél aan te teken. Hierdie uitspraak hou belangrike implikasies in vir toekomstige regsgedinge wat uit soorgelyke situasies kan spruit.²⁴⁹

'n Verdere vraag is: watter bydrae lewer dokumentasie wat biografiese besonderhede van hierdie aard bevat tot die veranderde of 'n meer adekwate resepsie van die teks? Du Plessis spreek ook hierdie probleem in sy artikel aan en gee terselfdertyd 'n psigo-analitiese lesing van die verhaal wat daarop dui dat so 'n procédé veel meer omtrent die outeur verklap as die objek waaroor geskryf word. Volgens Du Plessis kan die verhaal net sinvol geresepteer word indien dit binne die konteks van die hele boek en in samehang met die verhaal "And our fathers that begat us" gelees word.²⁵⁰ Die geïdealiseerde vader wat in die laasgenoemde verhaal deur middel van foto's aan die leser uitgewys word, is 'n baie mooi, jong man met trekke van die konkrete outeur self. Wat hieruit spreek is 'n bewondering vir die vader as (sensitiewe) jong man, voor sy aanneming van die rol van die (harde) vader. Hierdie man is dieselfde persoon wat die seun (en by implikasie die outeur van die boek - Koos Prinsloo²⁵¹)

²⁴⁸Viljoen het dit hier veral oor Prinsloo se bundel *Weifeling*. Dit is egter duidelik dat sy haar uitsprake maak ten opsigte van sy hele oeuvre.

²⁴⁹Daar word weer aandag aan hierdie saak gegee in Hoofstuk 4, met die bespreking van die regsgeging tussen Prinsloo en Ralph Rabie ná van die verskyning van *Slagplaas*.

²⁵⁰Hierdie opmerkings is ook van toepassing op Prinsloo se hele oeuvre, omdat die vader-seun - verhouding 'n volgehoue tema in sy werk is.

²⁵¹Die narcistiese aanname van 'n "mooi jong man", met direkte verwysing na Koos Prinsloo word wel bewys in die verhaal "Klara se klokkies". Sien afdeling 3.4.1 van hierdie studie.

se seksualiteit verwerp. In "Die besoek" word die dokter (Du Plessis), as die skadukant van die vaderfiguur, doelbewus onaantreklik voorgestel.²⁵² Met sy vertelling oor die staat van seksuele opwinding (sy "jagsheid" na aanleiding van die pasiënt met die ereksie) is die dokter ook die skakel wat lei na die onpersoonlike seksuele ervaring by Sandy Bay. Du Plessis sien hierdie jukstaponering van insidente as "'n Ikarosvlug in opstand teen die vader" (1993:79). Volgens hom is die argetipe hier die *puer aeternus*, die mooi seun wat selfbewonderend nie wil groot word nie, wat in verset teen die vader hoër en hoër vlieg totdat sy wasvlerke smelt en hy in die see neerstort. Soos met enige ander psigodinamiek wys die inwerking op die objek die patologie van die skrywer uit. Du Plessis gaan voort deur te sê dat

die selfpyniging van Prinsloo se voete ('n ou falliese simbool) in die yskoue water by Sandy Bay en die seksualisering van die man met die krukke (ook fallies) is tekenende skuldgedrewe sado-masochisme (1993:79).

Wat verder van belang is in hierdie argument, is Du Plessis se opmerking dat dit sinloos is om Prinsloo, ("die mees militante 'gay' skrywer wat ons het") in 'n debat oor die marginalisasie van skrywers²⁵³ te betrek omdat geen grens, ideologies, moreel of maatskaplik, iets vir hom beteken nie. "Hy is daar om af te breek, in die Sjiwa-dodedans waarmee hy besig is" (Du Plessis, 1993:79).²⁵⁴

4. Parallele strukturering as betekenisgenerator in "Die besoek".

Myns insiens is die sentrale spanning in hierdie verhaal dié tussen natuur en kultuur, oftewel die geestelike wat teenoor die liggaamlike gestel word. Dié kode word telkens op 'n bykans nonchalante, maar tog kru manier deurbreek, sodat die grens tussen die twee opposisies uiteindelik vervaag om 'n nuwe, dekadente²⁵⁵ orde aan bod te stel. Die grense tussen goed en

²⁵²Dit geskied onder meer deur 'n verwysing na sy fisiese voorkoms: "Sy onderbuik sak effens uit in sy wit broek wat hoog opgetrek is" (*Hemel*:76).

²⁵³Die tema van die Skrywersgilde in 1993 was "Gemarginaliseerde skrywers".

²⁵⁴Prinsloo het self ook sy gedagtes oor hierdie "afbrekingsproses" uitgespreek. In 'n onderhoud met Paul Geerts van *De Gay Krant* (1991) sê hy onder meer: "Ik probeer in mijn boeken iets omver te werpen. Dat vind ik opwindend".

²⁵⁵Mardalene Grobbelaar (1994) identifiseer Prinsloo as een van die (paar) skrywers in Afrikaans wie se werk karakteristieke elemente van die dekadentisme vertoon. Volgens haar is

sleg, moreel en immoreel, kuisheid en promiskuiteit word sodanig oorskry dat daar hier eerder sprake is van 'n jukstaponering van sake en persepsies van dit wat tradisioneel en in 'n "ordelike" samelewing as opposisies ervaar word. Die doel van hierdie oorskrydings is om die dekadente aard van die karakters te ontbloom. Hierdie jukstaponering, en gepaargaande parallelle scéne word ook struktureel bevestig deur die twee sentrale ruimtes wat in die verhaal betrek word, naamlik die dokter se huis as oënskynlik "ordelike" ruimte, en die nudistestrand Sandy Bay as promiskue ruimte.

Die besoeker wat die Sondagmiddagete-afspraak by die dokter aanvaar, verbreek deur sy laatkommery een van die oudste reëls van bedagsaamheid teenoor sy gasheer ("Dit is amper half-twee", *Hemel*:73). Hy verduidelik nie die rede daarvoor nie, sê net half terloops met sy aankoms: "jammer ek's laat" (*Hemel*:74). Die dokter, wat besig is om viool te speel, sê aan die besoeker dat hy nog net "twee mate" gaan speel, maar speel die tweede beweging van die partituur voor hom klaar, en begin dan met die derde gedeelte. Na 'n paar mate hou hy op speel, maar begin weer met die eerste beweging. Dit is duidelik dat die dokter 'n persoon is met ontwikkelde smaak. Die verteller maak telkens melding van die gesofistikeerde, estetiese milieu waarin die dokter hom bevind. Hy luister na klassieke musiek, bespeel self die viool, sy huis is gevul met waardevolle kunswerke en oudhede ('n "geelhoutkis", "antieke groen en roomkleurige koppietjies," ensovoorts). Die banaliteite wat in hierdie ruimte bestaan en waarop die verteller met voorbedagte rade fokus, is daarom des te meer opvallend. Die trein, wat met die letters ANC in wit daarop gespuit, digby die huis verby rammel, word deur die dokter beskryf as "my home movies" (*Hemel*:76). Wanneer die besoeker aan sy gasheer sê dat die see-uitsig "wonderlik" is, word dié natuurbeeld gerelativeer deur die gasheer se kommentaar dat hy 'n "konsentrasiekampheining" om sy tuin moes span omdat die bergies

dit egter Hennie Aucamp wat die "hoofeksponent van die dekadente literatuur in Afrikaans" is (1994:3). Phil du Plessis (1994 en 1995) verskil van Grobbelaar se tipering omdat Aucamp se hantering van sy karakters eerder dié van die moralis is, en "die kategorieë moreel en dekadent sluit mekaar netjies uit" (1994). Volgens Du Plessis is Koos Prinsloo die "hoofeksponent" van die dekadente in Afrikaans, omdat hy 'n skrywer is wat bo alles die voorkeur aan die estetiese ervaring stel, en iemand wat getoon het dat hy geen erecodes erken in sy strewe na die goeie literêre produk nie. Hy is "op sy postmodernistiese beste die dekadente pool van ons prosa" (1995:75).

in sy tuin kom slaap en dan "kak op die gras" (*Hemel:76*). As die gasheer se voskat op die besoeker se skoot spring, word hy speels teen haar gewaarsku: "Pas maar op vir haar. Sy's een van die dokke se grootste hoere" (*Hemel:76*). Die kat, wat sensueel haar lang hare lek en teen sy bors skuur, word van sy skoot afgegooi sodra die gasheer hom verlaat om die ete op die tafel te bring. Die dokter se huis en erf wat aanvanklik as "ordelike" ruimte ervaar word, blyk dus nie te wees soos dit lyk nie.

Die kat se sogenaamde "seksuele bedrywighede" is die eerste, voorbereidende verwysing na ander gebeurtenisse wat in dieselfde trant aangebied word. Wanner die besoeker alleen is, staan en kyk hy na 'n gestremde persoon wat seksueel-suggestiewe "opstote" op die rotse doen terwyl sy krukke langs hom lê. Die man sien ook hoe die man later sy hemp uittrek, en heen en weer begin wieg terwyl sy hande oor sy borskas en sy swart kroeshare vryf. Daar is reeds vroeër melding gemaak dat hierdie suggestiewe bewegings daarop kan dui dat die man masturbeer. Die man se aktiwiteite herinner die leser aan dié van die kat. Dier en mens word hier gejuksaponeer: die kat lek haar lang hare, die man vryf oor sy kroeshare (pubiese hare). Die feit dat die man die handeling voltrek op die rotse, en in die openbaar, onthul 'n mate van "dierlikheid" in hom. Dit word gejuksaponeer met die kat se aktiwiteite as "een van die dokke se grootste hoere". Die woord "hoer" wat gewoonlik na 'n mens (vrou) verwys, word in hierdie geval gebruik om na 'n dier te verwys. Die effek hiervan is dat die opposisie mens:dier vervaag.

Die ete word afgesluit met koffie wat in keurige "antieke" koppies bedien word. Die musiek wat speel, is Schubert. In hierdie gekultiveerde omgewing waarin hulle omring word deur *objects d' art*, word die besoeker se aandag gevestig op 'n foto in 'n tydskrif wat die kopulasie tussen twee leeus uitbeeld: "Die wyfie se bek is oop en op die maanhaar se rug en stuitjie bult 'n netwerk are". Die gasheer se kommentaar op hierdie foto is: "Fun, nè?" (*Hemel:76*). Met hierdie uiting word 'n menslike emosie getransponeer op die diere. Die besoeker reageer glad nie op die foto of op die gasheer se kommentaar nie. Hy maak die tydskrif toe en sit dit neer. Die interpretasie wat hieruit gemaak kan word, is dat hy met hierdie gebaar sy afkeuring/onbetrokkenheid wys deurdat hy die onderwerp van bespreking letterlik "sluit". Die gasheer reageer nie op die besoeker se stilswye nie; trouens, dit lyk nie asof hy hoegenaamd

bewus is van die besoeker se ingetoënheid nie. Die foto inisieer sy volgende opmerking as hy aan sy besoeker vra hoe dit met sy sekslewe gaan. Deur middel van die proses van vrye assosiasie word dierlike seks hier aan menslike seks gekoppel, en spesifiek aan die sekslewe van die besoeker. Weer word daar uit die dialoog afgelei dat die gasheer nie eintlik aandag gee aan die besoeker se kort antwoord ("Stil") nie, omdat hy dadelik begin vertel van die seksuele gevoelens wat hy die vorige dag ervaar het ("God, ek was gister so jags", *Hemel:78*). Die woord "jags", met sy duidelik dierlike konnotasie, is 'n verdere bevestiging dat die opposisie dier:mens opgehef word. Dat die geneesheer hierdie "jagsheid" ervaar terwyl hy in sy professionele hoedanigheid by 'n pasiënt betrokke is, is ook 'n verdere "oortreding" van die algemeen aanvaarde norm en die medies-etiese kode. Die geneesheer maak hom nie skuldig aan onprofessionele gedrag teenoor sy pasiënt nie, maar verwys na 'n kollega ("n dokter in die stad") wat "vir enigiets 'n rektale ondersoek doen". Dat hierdie dokter boonop getroud is, dui op verdere oortredings van die algemeen aanvaarde norme: hy misbruik nie net sy posisie as geneesheer om sy pasiënte aan seksuele teistering te onderwerp nie, hy openbaar ook homoseksuele neiginge, en dit terwyl hy getroud is. Hierdie "oortredings" of normverskuiwing, en die gemaklike openheid waarmee daar met 'n relatiewe vreemdeling oor hierdie dinge gepraat word, verraaie die dekadente lewenstyl van die gasheer. Binne hierdie sfeer is mens en dier, en menslikheid en dierlikheid baie nou aan mekaar verwant.

Die besoeker se reaksie op hierdie gesprek word gegee in monosillabiese antwoorde ("Stil" en "O", *Hemel:78*). Dit gee geen aanduiding van sy gevoelens of sy indrukke van die besoek nie. Na die afloop daarvan ry hy na die nudistestrand Sandy Bay, wat ook bekend is as "kampeer"-terrein vir homoseksuele mans. Die gebeure hier word tipografies as die tweede gedeelte van die verhaal aangebied. Dit is, wat betref karakters en gebeure, in breë trekke 'n spieëlbeeld van die eerste gedeelte. Beide ruimtes is digby die see. Die besoeker kom ook, wat betref normale strandure, relatief laat daar aan, omdat die meeste strandgangers al op pad huis toe is ("Dit is reeds vyfuur", *Hemel:78*). Daar is byna niemand op die strand nie. Twee branderplankryers word dopgehou deur 'n swart Labrador. 'n Jong man met "swart krulhare" (wat na aanleiding van sy voorkoms en optrede 'n pendant vorm van beide die man op die rotse by die dokter se huis én die pasiënt) lê op sy rug. 'n Verwaarloosde persoon, 'n boemelaar met 'n donker vel "dieselfde kleur as sy vuil, bruin baadjie" (*Hemel:79*), 'n

plastieksak vol bottels en 'n kerie, is ook op die strand. Wanneer die besoeker onder die bosse ingaan, volg die jong man met die swart krulhare hom. In hul seksuele toenadering word die man beskryf as iemand met 'n "sagte wit vel". Dit reflekteer die beskrywing van die dokter se pasiënt (en objek van sy begeerte) omdat hy beskryf is as 'n "outjie met 'n wit vel en fyn, swart haartjies" (*Hemel:78*). Die sekstoneel wat volg is die (menslike) pendant van die kopulasie tussen die leeus. Die besoeker "draai sy lyf om dat hy see se kant toe kyk" (*Hemel:79*) en penetreer sy minnaar (soos die leeumannetjie) van agter. Op die leeumannetjie se rug en stuitjie "bult 'n netwerk van are" (*Hemel:78*); wanneer die jong man vooroor buk, "bult sy heupe" (*Hemel:79*). Die "geluid" wat die leeuwyfie in die foto maak, word gesuggereer deur haar oop bek; die jong man "kreun saggies wannneer ek in hom ingaan" (*Hemel:79*). Die besoeker is bewus dat hulle dopgehou word deur die boemelaar ("hy kyk stip na ons", *Hemel:80*), tog gaan hul voort met hul seksuele bedrywighede. Die rolle word egter nou omgeruil. Die besoeker gaan staan voor die jong man, vat sy heupe vas en "ruk hom in my in" (*Hemel:80*). Hierdie handelinge het 'n bepaalde uitwerking op die voyeuristiese boemelaar. Sy "oë (is) wit in sy swart, verrimpelde gesig. Hy trek sy gulp oop" (*Hemel:80*).

Die boemelaar-figuur vorm die pendant van die dokter in hierdie tweede gedeelte van die verhaal. Net soos die dokter se fisiese onaantreklikhede deur die verteller uitgewys is, word daar gewys op die boemelaar se vuil voorkoms en verrimpelde gesig. Beide is nie meer jonk nie, want die dokter se onderbuik "sak uit", die boemelaar se gesig is "verrimpeld". Beide dokter en boemelaar speel voyeur, maar raak nie self betrokke by enige seksuele kontak nie: die dokter kyk na die jong man in sy spreekkamer en kry 'n ereksie, die boemelaar kyk na die jong mans se seksuele aktiwiteite onder die bosse; die dokter word "jags", die boemelaar "trek sy gulp oop". Die suggestie is verder ook dat beide dokter en boemelaar nie betrokke raak by seks nie, omdat hulle oud en onaantreklik is. Daarteenoor is die jong mans viriel en aantreklik. Met hierdie ooreenkomste tussen dokter en boemelaar kan die afleiding gemaak word dat die verteller (die besoeker) die dokter implisiet teken as 'n soort boemelaar-figuur.

Die aspek van gestremdheid verdien verdere verklarings. In beide afdelings van die verhaal is daar sprake van persone met 'n gestremdheid. Die man op die rotse naby die dokter se huis

loop met krukke, in die tweede gedeelte loop die boemelaar met behulp van 'n kiere. Hierdie hulpmiddels kan gesien word as falliese objekte,²⁵⁶ veral as in aanmerking geneem word dat beide hierdie persone hul wend tot die "hulpmiddel" van masturbasie. Die man met die krukke "vryf oor sy kroeshare", die boemelaar "trek sy gulp oop" met die suggestie dat hy tot dieselfde handeling oorgaan. In die eerste gedeelte is die besoeker die voyeur, die man met die krukke word geseksualiseer. In die tweede gedeelte word die rolle omgeruil en is die boemelaar die voyeur, die besoeker en sy seksmaat word geseksualiseer.

Die laaste gedeelte van die verhaal bevat die besoeker se gedagtes wanneer hy aan sy besoek aan die dokter terugdink. Hierdie gedeelte moet gesien word as 'n soort "opsomming", of geheelindruk wat hy oorhou van sy besoek. Hy onthou die erts in die dokter se kamer wat hom opgeval het. Die kunswerk beeld 'n "jong man" uit en besondere aandag is aan die geslagsdele gegee. Hierdie erts is 'n soort "ideaalbeeld" wat 'n kontras vorm met die dokter se uiterlike. Die dokter het 'n sekere mate van skynheiligheid verkap toe hy die besoeker daarop gewys het dat daar geen naakfigure in die spaarkamer is nie, omdat sy "ma-hulle" altyd daar slaap.

Die doel van die abstrakte outeur in hierdie verhaal is om deur die noukeurig opgeboude parallelle 'n reflekerende betekenissisteem op te bou. Sodoende word die karakters, en spesifiek die dokter, veel suggestiewer geteken as wat hyself in staat is om deur sy handeling te doen. Die artistieke struktuur van herhalings, variasies en teenstellings skep ook 'n verwagting van fiksionaliteit. Hierdie verwagtinge word egter omver gewerp in 'n proses waardeur die karakters met lewende mense verbind word en die skrywer self direk betrek word. Die besoeker/verteller wat die reflekerende struktuur skep, ontsnap self nie aan hierdie betekenis-konstruksie nie. Hy word op implisiete wyse geteken as die jonger pendant van die dokter. Die dokter is 'n soort toekomsbeeld wat deur die verteller met afsku bejeën en dan deur seks besweer word. Du Plessis (1993) se interpretasie, wat hierdie verhaal sien as 'n manifestasie van die verwerping van 'n vaderfiguur, sluit hierby aan. Volgens hom teken die verteller hom as "die mooi seun wat selfbewonderend nie wil grootword nie" (1993:97). Die talle verwysings na die viriele, begeerlike en veral jong mans in hierdie verhaal, waarvan die

²⁵⁶Du Plessis (1993:79) verwys in sy artikel ook na hierdie objekte as "fallies".

verteller ook een is, in teenstelling met die negatief uitgebeelde karakters van die ouer dokter, die gestremde en die boemelaar bevestig hierdie aanname. Vrees vir en afkeer van ouderdom en die gepaardgaande gebrek aan viriliteit en/of liggaamlike aantreklikheid blyk dus hier die grootste rede vir sy antipatie teenoor die dokter te wees.

5. Die (onvoorsiene) implikasies van hierdie verhaal se outobiografiese aanslag blyk duidelik uit hierdie bespreking. Prinsloo het dit reggekry om, ten spyte van die anonimiteit van 'n karakter, hom so oortuigend uit te beeld dat hy vir verskeie lesers herkenbaar was. Du Plessis maak van sy reg (as medebepaler van die teks) gebruik deur beswaar aan te teken teen die verhaal, veral omdat dit kwetsend teenoor sy persoon is, en implikasies kan hê wat betref sy professionaliteit as geneesheer.

Die leserspubliek reageer dikwels met ontsteltenis op sulke sake. Die positiewe gevolge waartoe hierdie, en ander debatte van dieselfde aard, egter kan lei, veral vir die leser wat buite sulke vetes staan, is dat daar opnuut aandag op die teks gevestig word, en dat die verband tussen teks en lewenswerklikheid onder die loep kom.

3.6 Slotopmerkings

... if the self is a construct from the fleeting interface between perception and the perceived, then the reality of either or both is open to doubt. (Allan Rodway in *The Prospects of Postmodernism*.)

Literature is invention. Fiction is fiction. To call a story a true story is an insult to both art and truth. Every great writer is a great deceiver, but so is that arch-cheat Nature. Nature always deceives. From the simple deception of propagation to the prodigiously sophisticated illusion of protective colors in butterflies or birds, there is in Nature a marvellous system of spells and whiles. The writer of fiction only follows Nature's lead. (Vladimir Nabokov.)

Hierdie twee aanhalings was aanvanklik bedoel as motto's by die verhaal "And our fathers that begat us".²⁵⁷ Hieruit is dit baie duidelik dat Prinsloo, wat self 'n nagraadse student in die

²⁵⁷NALN-dokumentasie: MS 2970/93/19,20.

literatuurstudie was, hiperbewus was van die problematiek van die geprojekteerde "ek" en die verhouding tussen feit en fiksie in die postmodernistiese teks. Prinsloo het hom meermale uitgespreek oor die fiktiewe status van sy verhale. Waar hy aanvanklik erken het dat sy verhale op werklike karakters se lewens geskoei is, het hy dit in die laaste paar jaar voor sy dood kategorieë ontken ("wat ek skryf is fiksie en nie feite nie").²⁵⁸ Hierdie uitspraak korrespondeer nie met die openlik outobiografiese aannames in sy verhale of sy vroeëre uitsprake nie.²⁵⁹ Dit bevestig sy bewustheid dat "every great writer a great deceiver" is, wat die "marvellous system of spells and whiles" in die literatuur kan toepas - iets wat hy wel deeglik ondersoek het. Brian Finney se uitspraak dat die onsekerheid oor die grense van die outobiografie en outobiografiese romans of tekste "has been exploited by modern novelist for their own autobiographical purposes" (1985:67) is sekerlik ook op Prinsloo van toepassing.

Roos (1988) formuleer belangrike standpunte ten opsigte van Prinsloo se gebruik van feitlikhede in die fiktiewe teks. In haar bespreking van *Die hemel help ons* erken sy dat dit moontlik sou wees om by baie van Prinsloo se vertellings 'n "outobiografiese strekking vas te stel". Vir haar is dit egter nie 'n voorvereiste vir die interpretasie van die verhaal nie. Die verteller bly dikwels anoniem en handhaaf "'n koel, afstandelike, byna abrupte verteltoon". Die wins hiervan, vir Roos, is dat die "individuele veralgemeen en (sodoende) herken (word) en daarom ervaar die leser selfs in die intens-persoonlike situasie 'n gemeenskaplike belewenis". Sy is ook beïndruk omdat Prinsloo daarin slaag om die spesifiek-persoonlike te transformeer tot literêre teks. Dit is, volgens haar, juis "in tekste waar die aktuele, die feitelike

²⁵⁸Vergelyk byvoorbeeld Prinsloo se onderhoud met Margaretha Goossen (*Naspersnuus*, 1983) en-onderhoude wat hy tien jaar later het met Emile Joubert (*Die Burger*) en Ryk Hattingh (*Vrye Weekblad*).

²⁵⁹In die onderhoud wat hy in 1988 met Johan Bruwer voer, verklap Prinsloo sy groeiende ambivalente houding teenoor die begrip "fiksie": "Maar die konsep 'fiksie' is eintlik 'n mite, al dink mense 'n skrywer kan alles sit en 'uitdink'. Ek kan nie glo daar is één skrywer wat nie sy karakters grond op mense wat hy ken of wat verhale kan 'uitdink' sonder om sy ervaring van werklike gebeure te gebruik nie." Hy erken ook in dié spesifieke onderhoud dat dit vir hom belangrik is om herkenbare werklikhede te gebruik, "want dit skep 'n verwysingsveld waarmee die leser hom kan identifiseer - en dit vergemaklik kommunikasie op 'n menslike vlak." In latere uitsprake het Prinsloo minder genuanseerd geargumenteer en voet by stuk gehou dat sy werk fiksie is (Schoombie, 1994:72).

en die spesifiek-persoonlike voorop staan" dat die "outeurseleksie en -stilerings so duidelik en ingrypend aanwesig is". Die slotsom waartoe Roos kom, is dat Prinsloo nie defiksionalisering toepas nie, maar 'n "omsetting in literêre idioom, 'n bewuste fiksionalisering van die werklikheid".

Deur juis op die teenoorgestelde proses, dié van defiksionalisering, te wys, sluit De Lange (1988) in wese aan by Roos se standpunt. Volgens hom is Prinsloo gedurig besig om die fiktiewe aard van sy tekste te ondermyn en om juis daardeur die aktualiteit daarvan te verhoog. Op dié manier is die skrywer in staat om uiteindelik 'n fiktiewe gestalte te gee aan 'n stuk lewe wat tegelykertyd absoluut geloofwaardig is.

Olivier (1989) stel dit in 'n artikel getiteld "Die verval van die storie" duidelik dat dit misleidend sou wees om Prinsloo se tekste "dokumentêr" te noem. Volgens hom "impliseer die onderskeid tussen dokument en fiksie 'n onderskeid tussen 'blote feite' en die soort kreatiewe en versoenende greep wat 'n skrywer uithaal", en is so 'n onderskeid uiteindelik irrelevant omdat elke teks in die netwerk van tekste gelyke status het "in dié opsig dat dit 'n greep in taal op die 'werklikheid' en die eie ervaring is, en nie een van hulle voorrang (verdien) bo die ander nie".

Dit is duidelik dat Prinsloo die prosesse van fiksionalisering en defiksionalisering so gesofistikeerd hanteer het dat hy kritici met uiteenlopende sienings en eise kon beïndruk en bevredig. Dat sy verhale ten spyte van die kritici se voorskrifte, en hul waardering vir sy vermoë om te fiksionaliseer, nie altyd as fiktiewe tekste gerecepteer is nie, is óók duidelik na die bespreking van "Dié besoek". Dit sou inderdaad ook vreemd gewees het indien daar nie sodanige reaksie op hierdie tekste was nie. Die postmoderne teks is immers nie gekonsipieer om slegs bestaansreg binne die bladsye van 'n boek te hê nie.

SLAGPLAAS (1992)

Ja, ek reageer teen 'n klomp vorms van onderdrukking. As iemand my moes vra waarom gaan *Slagplaas*, sou ek sê dit gaan oor stilte, dit gaan oor bly stil, belowe jy sal niemand sê nie, belowe jy sal jouself help verdruk.
- Koos Prinsloo in gesprek met Ryk Hattingh (1993) -

4.0 Inleiding

Slagplaas, Prinsloo se derde kortverhaalbundel, verskyn in Desember 1992 by die uitgewery Human & Rousseau.²⁶⁰ Verskeie verhale wat in *Slagplaas* opgeneem is, het in die vyf jaar voor die publikasie daarvan in verskillende tydskrifte en koerante verskyn.²⁶¹ In 1991 het Prinsloo se verhaal "Die wond" die eerste prys verower in *De Kat*, Antenne, Saambou en HAUM-Literêr se kortverhaalwedstryd. *Slagplaas* verower ook in 1993 die "Suid-Afrikaan/Hond-prys vir 'n literêre werk wat grense verskuif het".²⁶²

Slagplaas was van meet af aan een van die mees omstrede literêre publikasies nóg in Afrikaans. In een van die eerste resensies oor *Slagplaas* sê Tom Gouws in *Die Burger* van 2 Desember 1992:

Noem die naam Koos Prinsloo, en jy sê in dieselfde asem: omstrede. Nog nie een

²⁶⁰*Slagplaas* se manuskrip is aanvanklik aan Tafelberg Uitgewers voorgelê vir publikasie. Sien afdeling 5.4.2 van hierdie studie vir 'n volledige uiteensetting van die publikasiegeskiedenis van *Slagplaas*.

²⁶¹Van die verhale het in *Stet*, *Insig* en *Vrye Weekblad* verskyn. Prinsloo se wen-kortverhaal, "Die wond", is in *Die wond en ander verhale* (1991) opgeneem. Prinsloo het ook tydens die Welkomse Leeskringseminaar van 1988 sy verhaal "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" voorgelees. (Sien die reaksie van Ellen Harmse in 'n brief aan *De Kat*, 1.31.89, oor dié voorlesing). Dié verhaal het ook in die November-uitgawe van *Stet* 1988 verskyn.

²⁶²Die persverklaring wat Prinsloo as wenner van hierdie prys aankondig, lui: "Die gedagte om 'n literêre prys in te stel spruit uit die ignorering van Prinsloo se *Slagplaas* met die toekenning van die letterkundige pryse vir die literêre jaar 1992" (faks aan mnr Kerneels Breytenbach, Human & Rousseau, Human & Rousseau-argief).

publikasie van hierdie skrywer het nie in 'n wolk van kontensieusheid verskyn en nageleef nie. Nie *Jonkmanskas* óf *Die hemel help ons* nie, veral nie sy jongste op sienbare boek *Slagplaas* nie - nog kloppend warm van die pers, maar reeds warm op die lippe van baie mense.

In 1987 is *Die hemel help ons* beskou as 'n kontroversiële publikasie - nie net oor die inhoud daarvan en die lesersresponse daarop nie, maar ook oor die publisiteit wat gevolg het op die nie-toekenning van die Rapportprys. Die verskyning van *Slagplaas* het egter gesorg vir selfs 'n groter opskudding in media-geledere én onder literatore. Coenie Slabber se rubriek "Kyk wat gebeur" in *Rapport* (13.12.1992) is in hierdie verband insiggewend. Hierin sê hy dat *Slagplaas*

buite literêre verband moontlik as die skokkendste en mees omstrede Afrikaanse boek ooit bestempel sal word.

Publikasies van die Sestigterskrywers, soos André P. Brink se *Kennis van die aand* (1973) en Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976) was omstrede en verbied vanweë die seksuele en politiese inhoud. *Slagplaas* se omstredenheid berus nie net op die uitbeelding van 'n gewelddadige en liefdelose homoseksuele leefwyse nie,²⁶³ maar veral op die wyse waarop herkenbare karakters in sy verhale geportretteer word. Daar is, volgens Slabber, in die nuwe boek "soos altyd in die fiksie/faksie van Prinsloo" weer karakters uit literêre, joernalistieke en familiegeledere herkenbaar, en hy voorspel dat *Slagplaas* meer as ooit "'n geskarrel in sulke kringe (sal) veroorsaak." Hy verwys verder pertinent na die "ontmaskering" van 'n karakter soos "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster" en dié se minnaar "X". Die "geskarrel" wat Slabber voorspel het, het toe selfs gouer gebeur as wat hy voorsien het. Teen die tyd dat die koerant verskyn het, met die kopie wat kennelik reeds vroeër die week geskryf is, het al die dagblaaie alreeds uitvoerig berig oor die gebeure wat gou as die "Kerkorrel-debakel"²⁶⁴ bekend gestaan het. Die middag voor Prinsloo se boekbekendstelling

²⁶³J.P. Smuts (1993:66) was van mening dat "*Slagplaas* nie alleen die mees volgehoue homoërotiese werk in die Afrikaanse letterkunde (is) nie, dit is beslis ook die mees uitgesproke teks van hierdie aard". Sedertdien het Danie Botha se ewe eksplisiete bundel homo-erotiese verhale, *By die Soft Rock Klub* (1995), verskyn.

²⁶⁴'n Koerantberig deur Barrie Hough met die prominente opskrif "Hieroor het Kerkorrel my bygekom - Koos Prinsloo" het ook in dieselfde uitgawe van *Rapport* (12.12.92) verskyn.

(op Donderdag, 10 Desember) het die popsanger Johannes Kerkorrel (pseudoniem van Ralph Rabie) vir Prinsloo in sy kantoor aangerand omdat hy homself in Prinsloo se verhale herken het as die karakter "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster". Die rede wat Rabie vir die aanranding aangevoer het, was

dat hy nie sal toelaat dat Koos Prinsloo homself as God aanstel en dan almal slagpale toe sleep en keel afsny nie (berig in *Die Volksblad*, 15.12.92).

Schalk Schoombie, wat ooggetuie van hierdie gebeurtenis was, beskryf dit in 1994 in sy huldeblyk aan Prinsloo. Volgens hom was Rabie woedend en sy woorde aan Prinsloo, voordat hy hom geslaan het, was: "Jy mors met dinge wat vir my heilig is. Jy sal nie weer nie" (1994:70). Dié gebeurtenis is met hoofopskrifte aangekondig in feitlik al die Afrikaanse koerante, en selfs Engelse koerante en Nederlandse literêre tydskrifte (soos *Intermale*, *Amsterdam*) het daaraan aandag gegee. Die saak is in detail gepubliseer mét foto's van Prinsloo se gekneusde gesig en uitsprake oor die aangeleentheid deur beide Kerkorrel en Prinsloo.²⁶⁵ 'n Groot aantal rubrieke, artikels en uitsprake in die media het kort hierna gevolg waarin literatore hul oor die aangeleentheid, en die literêre implikasies daarvan vir die bundel, uitgespreek het. In sommige gevalle is eksplisiete kritiek op Prinsloo se outobiografiese werkswyse uitgespreek,²⁶⁶ en is tot die gevolgtrekking gekom dat Prinsloo nie verbaas moet wees as so iets met hom gebeur nie. Joan Hambidge (1992) sê onder meer: "'n Mens kan nie iets in 'n literêre verhaal skryf wat beskou kan word as wraak en dan onthuts reageer op 'n woedebui nie." Naamlose kritici het die uitspraak gemaak dat Prinsloo se boek "die ergste voorbeeld van persoonlike verraad" is en dat "grense van platvloersheid" daarmee verskuif is, en dat die boek "riddled with expletives and profane descriptions of homosexual escapades ... only improved my estimation of the pop singer."²⁶⁷

²⁶⁵Verskeie berigte met foto's het in *Beeld*, *Volksblad*, *Die Burger*, *Rapport*, *The Cape Times* en *Argus* van Desember 1992 verskyn.

²⁶⁶Sien Joan Hambidge se rubriek in *Beeld* (17.12.92) met die opskrif "Waarom was Truman Capote op niemand se gastelys, Koos?" en Ia van Zyl se *Flapteks* in *Die Burger* (23.03.93): "Kritici se reputasies bly hier dalk net-net in die Slag(-plaas)". Phil du Plessis het ook op die Skrywersgildeberaad van 1993 die mening uitgespreek dat Prinsloo dié aggressiewe soort behandeling te wagte moes wees.

²⁶⁷Berigte in *Die Burger* van 11.12.92 en *The Star* van 23.12.92.

Dié gebeurtenis het 'n verdere nadraai gehad toe Prinsloo vir Kerkorrel gedagvaar het vir aanranding met die opset om ernstig te beseer. Prinsloo se verweer was dat al die karakters en situasies in *Slagplaas* denkbeeldig is. Hy sê pertinent in 'n onderhoud met Barrie Hough (*Rapport*, 1992): "ek noem nie name in die verhaal nie en wat daar geskryf staan, is fiksie". Die karakter in sy verhaal is volgens Prinsloo "nié Johannes Kerkorrel of Ralph Rabie nie".²⁶⁸ Hy is voorts van mening dat "Ralph (nog) emosioneel sukkel om ons rampspoedige verhoudinkie van jare gelede te verwerk." Rabie, wat 'n vorige verhouding tussen hom en Prinsloo kategories ontken het, het verklaar dat hy besig is om regsadvies in te win

want die etiek van enige uitgewer wat só 'n boek uitgee, is totaal en al verdag, om nie eens van die skrywer te praat nie (*Die Volksblad*, 15.12.92).

Rabie het toe inderdaad 'n klag van laster teen Prinsloo gelê. Die saak is kort voor Prinsloo se dood bygelê toe Rabie R3000,00 (plus koste) aan Prinsloo betaal het. Prinsloo het egter op sy beurt R1500,00 skadevergoeding aan Rabie betaal. Alhoewel hy steeds volgehou het dat hy fiksie geskryf het, was hy volgens sy regsvertegenwoordiger "bereid om ruimte te laat vir Kerkorrel se persepsie dat hy die homoseksuele pop-ster in Prinsloo se verhale was" (Van Jaarsveld, 1994).²⁶⁹

Die sensasiewaarde van hierdie gebeure is uiteraard deur die media uitgebuit en het bepaald 'n soort *hype* rondom die boek laat ontstaan wat nie heeltemal literêr verantwoord kan word nie. Dit word egter wel in 'n studie soos hierdie betrek, omdat dit 'n belangrike aanduiding gee van die algemene publiek, én literature, se buitengewone reaksie op die openbaarmaking van

²⁶⁸Prinsloo het aanvanklik 'n skadeloosstelling by *Slagplaas* gehad wat in die finale weergawe uitgelaat is. Dit lui as volg: "Die karakters en situasies in *Slagplaas* is denkbeeldig. Enige ooreenkoms met lewende mense en die werklikheid is bloot toevallig. Waar die skrywer regte name of wat na beskrywings van werklik mense lyk, gebruik, gebruik hy dit fiktief. So byvoorbeeld is My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster in die aanvangsverhaal nie Johannes Kerkorrel óf Ralph Rabie nie - ook nie Cupido, Cora Marie, Rina Hugo, Gé Korsten, Chico, Maritza, Johan Stemmet, Brenda Fassie, Min Shaw, Annali van Rooyen, André Schwartz, Jannie du Toit, Lance James, Christa Steyn, Groep Twee, Herbie en/of Spence, Innes en/of Franna Benade, Die Fluitende Predikantsvrou, Die Kavalier, Bles Bridges of Randy Rambo nie. Mense wat hulself in die stories inlees, vlei hulself" (NALN -dokumentasie:MS 2970/95/156).

²⁶⁹Prinsloo se implisiete skulderkenning het bepaalde implikasies vir die fiktiewiteit van sy verhale wat nog nie deur die kritici bespreek is nie.

"feite" in 'n "fiktiewe" teks en die implikasies wat die verhouding tussen feit en fiksie vir die resepsie van *Slagplaas* (of soortgelyke tekste) het.²⁷⁰ Die "Kerkorrel-debakel" het sonder twyfel 'n enorme impak op die lesersrespons van hierdie bundel gehad. Feitlik elke resensent het in hul besprekings na hierdie insident verwys en sommige het dit gebruik as 'n voor-die-hand-liggende bewys dat Prinsloo nou inderdaad die grens tussen feit en fiksie oorgesteek het. Die lesers is hierdeur, én deur die media se uitvoerige dekking van die saak, as't ware voorberei op 'n outobiografiese lesing van die bundel. In haar huldeblyk aan Prinsloo (wat as 'n addendum by die Nederlandse uitgawe, *Slachtplaats*, 1994, verskyn) sê vertaler Riet de Jong-Goossens

(l)ezers en critici zijn geschokt. Niet alleen door de seksscènes, maar ook door de manier waarop hy gebruik maakt van autobiografische gegevens. Het lijkt alsof hij een uitstalling maakt van zijn intieme leven en dat van zijn ouders en vrienden. Dat is misleiding, maar het wekt verwarring (*Slachtplaats*:151).

4.1 Kritici oor *Slagplaas*

In die openingsparagraaf van sy onderhoud met Koos Prinsloo 'n paar maande na die verskyning van *Slagplaas* (*Vrye Weekblad*, 1993) som Ryk Hattingh die resepsie van *Slagplaas* korrek op deur te sê dat die bundel aan die een kant ontvang is as 'n groot letterkundige werk wat van die begin af sy plek in die Afrikaanse letterkunde ingeneem het; maar dat daar aan die ander kant ook beskuldigings is dat Prinsloo hom met "pornografie, godslastering en ander onweloweglikhede besig hou".

Dit was nie net die aanranding op Prinsloo wat verantwoordelik was vir die prominensie wat *Slagplaas* in die media gekry het nie. Dit is opvallend dat 'n groot aantal literatore en resensente ongekeende emosionele en kwetsende uitsprake oor die boek, die skrywer en selfs die keurders gemaak het.²⁷¹ Die resensies van hierdie kritici word gekenmerk deur

²⁷⁰Sien ook dr Phil du Plessis se reaksie op Prinsloo se verhaal "Die besoek" soos bespreek in afdeling 3.5.1.

²⁷¹Sien die resensies van Tom Gouws in *Beeld* (1992), Charles Malan in *De Kat* (1993), Shaun de Waal in die *Weekly Mail* (1993) en die reaksies van Ia van Zyl (1993) in *Die Burger* en Joan Hambidge (1992) in *Beeld*.

onverbloemde verontwaardigde reaksies op die inhoud van die teks, hiperboliese uitsprake binne die slagplaas-idioom, simpatie met die leser wat "afgeslag" of "verkrag" gaan voel,²⁷² en selfs beledigende en kru taalgebruik.²⁷³

Kenmerkend van die *Slagplaas*-resensies is dat bykans al die resensente die lesers by voorbaat gewaarsku het teen die skokkende inhoud daarvan en pertinent noem dat dit nie bedoel is vir sensitiewe lesers, "homofobiese boerseuns" of lesers met 'n Calvinistiese agtergrond en skuldgevoelens nie.²⁷⁴ Johan van Zyl (1993) waarsku die "sogenaamde 'sensitiewe' lesers" en sê dat die bundel "jou op 'n bed (gaan) vasdruk en gulsig onteer." *Slagplaas* is volgens J.P. Smuts (1993:69) net bedoel vir die "sterk literêr ingestelde leser wat vertrou is met die eietydse idioom".

Dit is ook interessant om te sien dat feitlik al die resensente gewys het op Vigs as 'n soort resultaat van die gay-leefwyse - op 'n stadium toe dit nog onbekend was dat die outeur besig was om aan dié siekte te sterf.²⁷⁵ Hans Ester (1993) se mening is dat dié bundel

er veel van weg (heeft) dat zij het noodlot willen tarten en gefascineerd zijn door het risico van dodelijke besmetting.

²⁷²Marius Crous in *Die Republikein* (1993) en Charles Malan in *De Kat* (1993).

²⁷³Charles Malan (1993) sê onder meer dat die blywende indruk van sommige verhale is dat dit "blerrie vervelig" is. Hy is van mening dat daar nie 'n "mooi literêre naam" is vir die "geestelike doodmaak om vraatsige behoeftes te vervul" nie. Hy sê dat die gebeure in die boek "maar hulle lelike name moet kry: verkragting, die kru gebruik en misbruik van seksualiteit, mensontering, verdingliking, verwerping, karkas-wees en seksobjek-wees in 'n wêreld wat nie meer omgee nie." Tom Gouws (1992¹) sluit sy resensie af met die uitspraak: "En Koos kan maar probeer, maar met 'n plastiekborseltjie sal hy nie die laaste kak onder sy naels kan uitskrop nie" (verwysende na 'n soortgelyke gebeurtenis in die verhaal "Klaarpraat"). In die Nederlandse katalogus *Intermale Amsterdam* word 'n anonieme "Koos Prinsloo-kenner" aangehaal wat sê: "*Slagplaas* is 'n aantal maniere om 'n storie te skryf: Daar is 'n hoop stinkende stront, 'n opgekapte stywe piel op die omslag, 'n oopgespalkte dial-a-poes ... wraak, bloed, etter, sweet, woede, verraad ... En iemand wat meer as een keer in die hol genaai word".

²⁷⁴Sien Marius Crous se rensensie in *Die Republikein* (1993).

²⁷⁵Charles Malan gaan selfs so ver as om te sê dat die leser literêre voorligting "soos vigsvlugskrifte" vir die lees van die boek nodig het. Hy verwys hier na die "vlugskrif" oor Vigs-simptome wat as voetskrif by die verhaal "PCP" voorkom (*Slagplaas*:62).

'n Verdere kenmerk van ál die resensies is die resensente se bewustheid van die outobiografiese aanslag in Prinsloo se verhale. Dit ten spyte van die feit dat die outeur verskeie kere in onderhoude die teendeel beweer het. J.P. Smuts (1993:67-68) is van mening dat Prinsloo "doelbewus die outobiografiese illusie versterk deur die manier waarop hy homself deur middel van naamgewing tot teenwoordigheid maak".²⁷⁶ Wilhelm Liebenberg (1993) verwys na die I.D.-foto van Prinsloo se ma wat in die verhaal "Die affair" verskyn, en sê: "(w)at is nou verder verwyderd van fiksie as juis 'n I.D.-boek?" Ook Hans Ester (1993) verwys krities na hierdie foto. Hy verdedig implisiet die "geskryfde" karakter se reg op privaatheid deur sy uitspraak:

wat vindt de afgebeelde mevrouw Prinsloo van het gebruik (misbruik?) van haar portret in het boek van haar zoon? Heeft zij niet het recht om met haar tekst te interveniëren in de verhalen van Koos Prinsloo?

Shaun de Waal (1992), wat van mening is dat Prinsloo sy familie se geheime met "brutal honesty" openbaar, stel ook 'n paar vrae oor hierdie aangeleentheid:

What are the ethics of such a practice? We know that countless times before ... writers have used their work as a weapon to settle old scores. But what happens when the people concerned are still very much alive - and in the public eye? It is one thing to write in a confessional style about one's own sins and shortcomings, but to invade the privacy of one's former or present friends and lovers in this way seems at best indiscreet and at worst spiteful.

As die voor die hand liggende feit in ag geneem word dat hierdie artikels en resensies almal geskryf is deur boekeredakteurs, literatore en ander gesofistikeerde literatuurwetenskaplikes wat uit die aard van hul beroep op hoogte van kontemporêre literatuurteorieë moet wees, is dit veral van belang om op te merk dat 'n hele aantal resensente hul hoegenaamd nie gesteur het aan die "akademiese" onderskeid tussen die reële en die implisiete outeur nie en in hul bespreking dit ook blatant ondermyn.²⁷⁷ Charles Malan (1993) sê onder meer:

²⁷⁶Smuts (1993:68) waarsku egter terselfdertyd dat "die leser ... nie so naïef moet wees om die bundel in sy geheel, of selfs die aansienlike aantal ek-verhale daarin, te probeer lees as 'n reeks outobiografiese ontboeseminge nie".

²⁷⁷Hierdie opheffing van die grense tussen die reële en implisiete outeur deur die kritici is ironies, aangesien die leser by geleentheid (*Slagplaas*:55) pertinent daarop gewys word dat hy met 'n implisiete outeur te make het en nie met 'n reële outeur nie.

Het hulle (die keurders) besef dat die bedsake en intieme traumas van Koos die Reële Outeur en sy Reële Pelle (om nie van oud-pelle soos woedende Pop Sterre te praat nie) hier soos kondome aan 'n wasgoeddraad uitgestal word?

Joan Hambidge vra in haar rubriek *Op my literêre sofa* (1992) die vraag of 'n foto (die I.D.-foto van Prinsloo se ma) hoegenaamd gefiksionaliseer kan word, en spreek haar bedenkinge uit of self die gesofistikeerde leser "wél in staat is om die werklike gebeurde van die fiksionele gebeurde geskei te hou". Tom Gouws (1992) is van mening dat daar "fototekeninge van baie mense, dikwels herkenbaar" is. Soos Malan, stel Gouws die verteller direk gelyk aan Prinsloo en maak die uitspraak dat hierdie herkenbare karakters hul subjekwaarde verloor en bloot objekte word.

Die afleiding wat uit bogenoemde (verkorte) stellings gemaak kan word, is dat selfs die literatore hul nie gehou het by 'n diskoers waar 'n premis van fiksionaliteit die uitgangspunt is nie; dit is dus heeltemal te verstane as minder ervare lesers dit ook nie gedoen het nie.

Nog 'n kenmerk van die berigte, resensies en besprekings wat *Slagplaas* ontlok het, is die tweespalt wat dit onder literatore teweeg gebring het, en die "beskuldiging" dat die openbare mening oor hierdie publikasie deur die uitgewery gemanipuleer is. Coenie Slabber sê in sy rubriek *Kyk wat gebeur (Rapport, 13.12.92)* dat die resensente se waardebepalings, wat nog nie verskyn het nie, reeds toe al voorspelbaar was na aanleiding van die aanbevelings wat die manuskrip uit "gesaghebbende kringe" gekry het: die publikasie is deels deur die Stigting vir Skeppende Kuns gefinansier en die uitsprake van die keurders, T.T. Cloete, Ernst Lindenberg en Henriëtte Roos, maak deel uit van die blakerteks. Shaun de Waal (1992) is van mening dat aanhalings van die keurders op die agterplat verskyn "as if to pre-empt the controversy the book was likely to cause in what is still a conservative reading culture." Ook Charles Malan (1993),²⁷⁸ wat van mening is dat talle passasies en selfs hele verhale "op die elemênterste

²⁷⁸Malan, wat besonder skerp kritiek uitspreek teen sommige verhale in *Slagplaas* en dit "blerrie vervelig" noem, het egter ook besondere waardering vir die "briljante" verhale in die bundel. Volgens hom "verdien die boek om gepubliseer te word bloot op grond van enkele verhale". Dié verhale is, aldus Malan, die "skitterende" "Die wond" en "verwikkelde" verhale soos "Die affair", "Drome is ook wonde" en "Klaarpraat".

konvensies van pornografie (steun)", verwys pertinent in sy resensie van *Slagplaas* na die manier waarop uittreksels uit keurdersverslae van eerbiedwaardige literatore gebruik word om moontlike besware van "sensitiewe" lesers en sensors te onderskep en terselfdertyd 'n magtige stuk kanoniserings te pleeg - voordat enige siel nog die boek kon lees.

Ten spyte van die hele aantal ongunstige en kras bewoorde resensies wat die ongemak van die kritici gedemonstreer het, was die meeste resensente positief oor *Slagplaas*. Dié bundel is aangeprys as 'n hoogtepunt in Prinsloo se oeuvre én in die Afrikaanse kortkuns. Dit is onder meer geloof as "belangwekkende prosa" (Snyman, 1992); 'n bundel wat getuig van "briljante vakmanskap" (Liebenberg, 1993), en 'n bundel wat met sy "vreeslose integriteit skok en bewondering afdwing" en wat "die landskap van die Afrikaanse letterkunde onherroeplik gaan verander" (De Lange, 1992¹). Olivier (1992) sê dat Prinsloo se beheersing van verteltegnieke in *Slagplaas* "magistraal" is en bely sy "ontoereiktheid" om dié bundel volledig na waarde te skat. Volgens hom is

die tekstuur so ryk dat elke verhaal 'n afsonderlike bespreking sou regverdig. *Slagplaas* is 'n merkwaardige bundel ... Prinsloo (sal) lank onthou word vir wat hy in hierdie ontstellende, komiese en hartverskeurende boek verrig het.

4.2 Feit en fiksie: Die uitgebreide klassifikasiesisteem in *Slagplaas*

Daar is reeds gewys op die feit dat byna al die resensente van *Slagplaas* uitspraak gelewer het oor die "uiterste" grense wat Prinsloo in hierdie bundel oorgesteek het. Die opskrif van Henning Snyman se resensie in *Rapport* (13.12.92), "Koos Prinsloo steek alle grense oor ...", is in hierdie verband betekenisvol. Ook die outobiografiese "grense" wat tot dusver in die (Afrikaanse) letterkunde aanwesig was, word in hierdie bundel oorgesteek of uitermate verskuif. Wat die verhouding tussen feit en fiksie in *Slagplaas* betref, sê *Intermale Amsterdam* se (anonieme, Afrikaanse) resensent dat

(d)ie leser uitgedaag (word) om te probeer vasstel tot watter mate daar 'n verband bestaan tussen handeling binne en buite die teks (indien so 'n verband hoegenaamd bestaan) ... Die onderskeid tussen die (konkrete) "outeur" en die "verteller" is net so verraderlik (sic) soos die skeiding tussen gebeure in die vertelling en in die "werklikheid".

Dit is duidelik dat die verhale van 'n skrywer soos Prinsloo, wat dwarsdeur sy skrywersloopbaan doelbewus alle inperkende "etikette" vermy én ondermyn het, sekerlik nooit finaal "gekatégoriseer" kan word nie. Die kategorie-indeling, soos wat dit in hierdie studie gebruik word, is derhalwe nie 'n poging om sy verhale in die eng keurslyf van 'n klassifikasiesistelsel vas te gord nie; dit dien slegs as 'n hulpmiddel om die verskillende narratiewe tegnieke wat hy toegepas het, te sistematiseer.

Reeds in die bespreking van *Die hemel help ons* was dit nodig om die kategorie-onderskeidings wat op Prinsloo se debuutbundel van toepassing was, uit te brei en te verfyn. In *Slagplaas*, wat ongetwyfeld Prinsloo se mees komplekse bundel is, word hierdie klassifikasiesisteesem nog verder uitgebrei. Hierdie "sisteesem" word egter terselfdertyd ondermyn, omdat die outeur van steeds meer gesofistikeerde meganismes gebruik maak om sy verhale te fiksionaliseer én te defiksionaliseer. Die basiese kategorieë, soos dit in die vorige twee hoofstukke van hierdie studie aangebied is, word behou, maar 'n vyfde kategorie word vir *Slagplaas* bygevoeg om die "nuusberig"-verhale te akkommodeer. Hierdie twee verhale is "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" en "Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie".

4.3 Die verhale met outobiografiese werklikheidsaansprake in *Slagplaas*

Dit is opvallend dat die verhale in *Slagplaas* feitlik álmal outobiografiese merkers van die een of ander aard het. Soos gesien kan word in die inhoudsopgawe van hierdie hoofstuk, bevat Kategorieë 1 en 2, wat berus op die eksplisiete of direk afleibare naamooreekoms tussen die verteller/karakter en konkrete outeur, elf uit die vyftien verhale in die bundel, wat daarop dui dat Prinsloo die tegniek van outobiografiese onthulling/verhulling die verste gevoer het in *Slagplaas*.

4.3.1 Intertekstuele verband tussen *Slagplaas*, en *Jonkmanskas* en *Die hemel help ons*

Gerrit Olivier (1992) sê in sy resensie van *Slagplaas*:

Die vyftien tekste in *Slagplaas* is 'n voortsetting van *Die hemel help ons* deur die spel met fiksie en werklikheid, die openbare en die intieme, die vermenging van

perspektiewe, en die wyse waarop die "werklikheid" as kaleidoskoop van tekste figureer, vanaf die nugter feitelike mededeling tot die verbeelde droom.

Verskeie ander resensente het ook op intertekstuele aspekte gewys en gesê dat Prinsloo se oeuvre as geheel gelees en geïnterpreteer moet word. Die intertekstuele relasies tussen *Slagplaas* en Prinsloo se vorige twee bundels behels veel méér as net dié wat Olivier in die beperkte ruimte van sy resensie kon uitwys. Dit is, soos Liebenberg (1993) tereg sê, 'n "ryk en geskakeerde geheel wat al hoe meer aan diepte wen hoe dieper daarop ingegaan word."²⁷⁹ Bo en behalwe dié waarna Olivier verwys, word daar kortliks gewys op enkele intertekstuele aspekte in Prinsloo se oeuvre, met spesifieke verwysing na *Slagplaas*:

- Familielede as karakters: Prinsloo se familielede wat die leser reeds uit sy vorige bundels as "karakters" leer ken het, is weer aanwesig in *Slagplaas*, soos by die bespreking van die afsonderlike verhale uitgewys sal word.
- Styl: Die postmodernisme, met sy kenmerkende metatekstuele struktuur, is weer eens die kenmerkendste aanbiedingswyse in *Slagplaas*.
- Temas: 'n Groot aantal temas, soos byvoorbeeld aspekte van die gay-leefwyse, die steriliteit van die gay-verhouding, dood, geweld, politieke onrus en die verhouding tussen pa en seun wat in die vorige bundels aanwesig was, kom weer in *Slagplaas* voor.²⁸⁰
- Die omslagontwerp: Myns insiens is daar 'n belangrike intertekstuele relasie tussen *Slagplaas* en *Die hemel help ons* wat deur die omslagontwerp van *Slagplaas* geaktiveer word. Charles Malan (1993) verwys met betrekking tot die omslag na "die wyse waarop Koos se seunsgesig op die omslag begin vergeel en sy naam in die titel met die slagplaasmetafoor in osmose begin tree". Die omslag word deur Johann de Lange (1992) beskryf as 'n "collage-agtige versnippering ... wat onteenseglik die penis

²⁷⁹Sien ook die resensies van Johann de Lange (1992) en J.P. Smuts (1993).

²⁸⁰Johann de Lange (1992) wys veral op die voortsetting van die "manlike ervaring" in *Slagplaas*.

uitbeeld".²⁸¹ Indien die collage-gedeeltes van die omslagontwerp weer denkbeeldig aanmekaar "gelas" word, en die boek heeltemal oop gemaak word, is die uitleg sodanig dat dit lyk asof die penis van die voorblad die oor van die outeur op die foto van die agterblad penetreer. Myns insiens is dit nie toevallig nie, en is Malan korrek in sy aanname dat die gesig van Prinsloo in "osmose" is met die omslag. In die laaste verhaal van *Die hemel help ons*, die titelverhaal, skryf die karakter Vincent aan Gert (wat reeds uitgewys is as 'n manifestasie van Koos) 'n brief waarin die volgende woorde voorkom: "Origens beveel ek masturbasie aan. Wat hoegenaamd nie beteken dat die mens homself deur die spreekwoordelike oor moet naai nie." Soos by die bespreking van dié verhaal uitgewys is, dui hierdie (kru) uiting op die seksuele verraad tussen minnaars. Binne die konteks van Vincent se uitspraak kan dit beteken dat die aangesprokene nie homself moet bedrieg nie. Myns insiens demonstreer die omslagontwerp op subtile wyse dat die outeur letterlik besig is om homself "deur die oor te naai".²⁸² Bo en behalwe dat die twee bundels hierdeur ikonies "verbind" word, sluit dit ook aan by die tematiese inhoud van *Slagplaas* waarin verraad op vele vlakke, ook selfverraad, aan bod kom.

²⁸¹De Lange (1992) maak in sy resensie die insiggewende opmerking dat die bundeltemas van seks en geweld reeds op die voorblad op ikoniese wyse uitgebeeld word. Omdat die verkapte penis van die liggaam in isolasie beskou word, word seks 'n daad van geweld en staan anonimiteit voorop. Dit is volgens De Lange ook "tipies van die minnaar om sy geliefde (of pick-up soos dikwels die geval is in die verhale) se liggaam in dele op te breek omdat die liggaam nooit in totaliteit ervaar kan word nie".

²⁸²G.W. de Villiers (1993) is ook van mening dat die uitdrukking "deur die ore naai" op die omslag van toepassing is. Sy bring dit egter in verband met die karakter Koos se opstand teen magsfigure wat hy verafsku omdat hy nie alleenreg het op sy lewe nie en derhalwe voel dat hulle hom "deur die ore naai". Sy interpreteer ook die "smug grin" op sy gesig (van die foto op die buiteblad) as 'n aanduiding dat hy "probeer sê: julle gaan nie daarin slaag nie, want ek kry die laaste naai (met my boek). Julle word teruggekry want die hele wêreld gaan sien wie julle eintlik is - 'n spul (hol-, oor-) naaiers".

4.4 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

4.4.1 "Die affair" ²⁸³

"Natuurlik sal ek niemand ontsien in die skep van 'n kunswerk nie, veral nie myself nie. Maar ook nie my of jou ma sal ek ontsien nie. Ek sal hulle uitbeeld na die beste van my vermoë en funksioneel binne daai verhaal. Binne perke."

- Koos Prinsloo in gesprek met Ryk Hattingh (1993) -

1. Reeds in die openingsverhaal van *Slagplaas*, "Die affair", sluit Prinsloo tematies aan by sy vorige twee bundels deur 'n soort verhaal wat bykans 'n Koos Prinsloo-waarmaerk gekry het: grepe uit die herkenbare Prinsloo-familiegeskiedenis wat aangevul word met onthullende foto's en dokumente. In die verhale "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", "Die jonkmanskas" (in *Jonkmanskas*) en "And our fathers that begat us" (in *Die hemel help ons*) het Prinsloo gefokus op die patriargale verhouding tussen die vader/grootvader en die "jongman" (Koos Prinsloo). Hierdie tekste word begelei deur intieme dokumentasie soos briewe, dagboekuittreksels en foto's van die pa en oupa - 'n procédé wat hierdie personasies besonder visueel aan die leser bekend gestel het. In "Die affair" word gekonsentreer op die afsonderlike, maar gejuks taponeerde ervaringe van die (deurgaans naamlose) ek-verteller en sy ma, beide wie se lewens deur 'n affair getraumatiseer word. Die verhaal word afgesluit met 'n fotostatiese afdruk van die ma se paspoort - waarop haar foto en handtekening verskyn.²⁸⁴

2. Die verhaal begin deur die bekentenis van die (anonieme) ek-verteller dat sy ma haarself probeer skiet het nadat sy uitgevind het van die affair wat sy pa het met 'n "jong weduwee op die dorp" (*Slagplaas*:11). Die gebeure rondom hierdie insident, en veral die ma se reaksie

²⁸³Volgens NALN-dokumentasie (MS 2970/95/163-181) was hierdie verhaal se titel eers "'n Klein, banale storiëtjie oor die liefde". Daar bestaan ten minste sestien geredigeerde weergawes van hierdie verhaal.

²⁸⁴Henning Snyman (1992) verwoord verskeie resensente se siening oor Prinsloo se gebruik van sy familieleden as "karakters" en die etiese implikasies daarvan as volg: "Die korrektiewe faktor is dat die wreedheid nie net uitgedeel word nie, maar ook op die spreker (skrywer) self binne die teks betrek word". Volgens Snyman, en Prinsloo self, is sy werkswyse geregverdig omdat hy homself in die proses ook ontbloot. Joan Hambidge (1993) is egter van mening dat Prinsloo immoreel optree en dubbele standaarde toepas. Dit is naamlik bekend dat Prinsloo heftig gereageer het teenoor optrede wat hy beskou het as 'n skending van sy eie privaatheid en selfs so ver gegaan het om die dagblad *Beeld* te dagvaar toe daar in 'n koerantberig bespiegel is oor sy siektetoestand.

daarop, word in die verhaal afgewissel met die ek-verteller se relaas van die "kortstondige wisselwerking" tussen hom en 'n karakter genaamd die "Noord-Amerikaner".²⁸⁵

'n Ek-verteller is geen voorwaarde of waarborg vir 'n outobiografiese diskoers nie. Daar is egter reeds in die eerste paragraaf van hierdie kortverhaal vir die ingewyde Prinsloo-leser 'n aanduiding dat hierdie verhaal op outobiografiese aannames berus, te wete die byhaal van die gegewe dat die pa by die "kragstasie" afgetree het. Die leser, met sy voorafkennis van Prinsloo se oeuvre, wil amper onwillekeurig byvoeg: "Ingagane kragstasie". Met hierdie verwysing sluit *Slagplaas* intertekstueel aan by Prinsloo se vorige twee bundels, en word die reeds verworwe kennis wat die leser oor die Prinsloo-familie opgedoen het, outomaties oorgedra op die nuwe bundel.²⁸⁶

Hierdie gegewens is 'n aanduiding dat die ek-verteller in hierdie verhaal in alle waarskynlikheid die nou reeds bekende "karakter" Koos Prinsloo is wat al telkemale sy verskyning in 'n teks gemaak het, al is die naam "Koos" nêrens ter sprake nie. Dit word ook

²⁸⁵Hierdie (naamlose) karakter word op 'n buitengewone manier gekarakteriseer. Hy kry naamlik van 'n Swazi-matriarg 'n ere-bynaam en -van wat meer beskrywend is as die neutrale "Noord-Amerikaner" waarmee hy deurgaans in die verhaal benoem word. Hierdie naam, "Mkhanyakudze" beteken "die een wat ver skyn". Die van "Mduli" wat aan hom gegee word, beteken "die een wat verbysteek", met ander woorde, 'n "wenner" (*Slagplaas*:13). Dit is 'n bekende kulturele gebruik onder die inheemse volke in Suid-Afrika dat die naam wat aan 'n persoon gegee word, kenmerkend van sy geaardheid of voorkoms is. Die Noord-Amerikaner se erenaam is dus karakteropenbarend. Daar kan egter ook 'n ander, meer ironiese, betekenis uit die naam "Mduli" gelees word, te wete "verby steek" of "mis steek". Hierdie seksuele konnotasie moet saamgelees word met die begrip "deur die oor naai" wat reeds in *Slagplaas* geaktiveer is. Die sarkastiese naam wat deur die verteller aan die derde party in die affair gegee word, is "My Sogenaamde Vriend die Pop Ster". Die verteller gee dus, soos die Swazi-vrou, 'n beskrywende "naam" aan iemand, maar hierdie keer een waaruit die verteller se argwaan jeens die persoon blyk. Die woorde "sogenaamde vriend" dui ook op verraad. Peter John Massyn (1994) wys daarop dat Prinsloo se verhale in (veral) *Slagplaas* en *Weifeling* met hul eksplisiete en dwingende gay karakter sterk ooreenkomste toon met kontemporêre Noord-Amerikaanse aktivisme. Hy is van mening dat hierdie tendens vergestalt word in die karakter van die "Noord-Amerikaner".

²⁸⁶J.P. Smuts (1993) gee in sy resensie van *Slagplaas* kortliks Prinsloo se outobiografiese agtergrond weer, soos dit op die blakerteks van *Jonkmanskas* verskyn, en sê: "Die ingeligte leser dra hierdie besonderhede oor op *Slagplaas*, omdat van dieselfde biografiese besonderhede ook deur die nuwe bundel sirkuleer".

op ander subtiele wyses bevestig, onder meer deur:

- die ideolektiese benoeming van die karakter as "Broer" of "Broere" (soms ook "Seune") soos dit gebruik word in Prinsloo se vorige bundels en in *Weifeling*,
- die verwysing na die plaas Verbrandebos (*Slagplaas*:13) wat ook ter sprake is in "And our fathers that begat us" (*Hemel*:14), en
- die affair wat die pa in Kenia gehad het waarvan die leser reeds kennis geneem het in *Die hemel help ons*.²⁸⁷

Die finale, en skokkende "bewys" dat Prinsloo wel hier van sy persoonlike gegewens gebruik maak, vind egter eers plaas in die slot van die verhaal. Die verteller kyk na die identiteitsfoto's van sy ouers in hul paspoorte terwyl hy in 'n ry staan om namens hulle aansoek te doen vir visums. Hy beskryf sy pa se gesig en sien "die weerloosheid versteek agter 'n sardoniese glimlaggie" (*Slagplaas*:15). Sy ma se foto word nie beskryf nie, maar word (na 'n betekenisvolle dubbelpunt) vir die leser "gegee" in die vorm van 'n fotostatiese afdruk. Die woorde "identiteitsdokument" en "-foto" is hier van semantiese belang. 'n Identiteitsdokument is *per se* bevestiging van 'n persoon se identiteit. Die feit dat dit saam met haar handtekening²⁸⁸ afgedruk word, wil dus op eksplisiete wyse sê: dit is die persoon oor wie die verhaal gaan, dit is "my ma". Met die identifikasie van die ma as "D. Prinsloo", is dit duidelik dat die seun dan ook 'n Prinsloo sal wees, oftewel "Koos Prinsloo", al word dit nooit pertinent gesê nie.

In hierdie verhaal wyk Prinsloo af van die identifiseringstegnieke wat hy in vorige familie verhale gebruik het. In verhale soos "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" en "And our fathers that begat us" is die identiteite van die pa en die grootvader gebruik om die verteller as "Koos Prinsloo" te identifiseer; in "Die affair" word die ma se identiteit gebruik

²⁸⁷Hierdie gegewens kom voor in die verhaal "And our fathers that begat us". Met die insig wat uit hierdie verhaal verkry word, word die moontlikheid dat die kind dalk 'n vondeling is, verder bevestig.

²⁸⁸In die verhaal "And our fathers that begat us" word die moeder se naam as "Dora" aangegee (*Hemel*:14). Dié naam korrespondeer met die voorletter in die handtekening. In die NALN-dokumentasie, waar die eerste bladsy van mevrou Prinsloo se paspoort volledig gegee word, word ook aangetoon dat sy "Dora Prinsloo" is (MS 2970/95/164).

om dieselfde doel te bereik.

Die verhaal is egter nie net onthullend ten opsigte van Prinsloo en sy familie nie, maar ook wat betref die popsanger Ralph Rabie, oftewel Johannes Kerkorrel, wat homself as geskryfde in die verhaal herken het.²⁸⁹ Met die aanranding op Prinsloo het hy hom as't ware self vir die leserspubliek geïdentifiseer. "Die affair" hoort dus in der waarheid tuis in twee kategorieë, te wete Kategorie 1, waar die naamooreenkoms tussen historiese persoonlikhede en fiktiewe karakters as outentifisering dien, én Kategorie 4, verhale waarin buite-dokumentêre gegewens 'n naamsoreenkoms openbaar gemaak het.

3. "Die affair" gaan in wese oor 'n verskeidenheid verhoudings tussen die verskillende karakters wat in hierdie verhaal aan bod kom. Die eerste verhouding wat ter sprake is, is die huwelik tussen die ma en pa wat vanweë die pa se buite-egtelike verhouding met 'n ander vrou, dreig om te verbrekkel. Ironies genoeg, dalk om aan sy skuldgevoel te ontkom, is dit die wens van die pa dat sy vrou ook 'n nuwe verhouding moet begin. Hy wens dat "'n jong reus van 'n man (vir) ma in sy sterk arms sal opraap en wegdra, want sy is 'n wonderlike vrou" (*Slagplaas*:12).²⁹⁰ 'n Verdere ironie is dat die ma nie haar man se ontrou kan verstaan nie, omdat sy huwelikstrou (oënskynlik) koppel aan seksuele prestasie. In 'n vertroulike gesprek tussen haar en haar seun onthul sy dat haar man al die jare nog "'n baie goeie minnaar" vir haar was (*Slagplaas*:12) en dat sy derhalwe nie kan verstaan waarom hy 'n affair het nie.

²⁸⁹Myns insiens is die kans dat Rabie 'n identifikasiefout gemaak het, uiters skraal. In die argiefstukke van Human & Rousseau en NALN-dokumentasie (MS 2970/95/306), word bewys dat Prinsloo wel Rabie met die karakter My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster verbind het. In 'n vroeër weergawe van die verhaal het hy 'n onderhoud wat Rabie met Marianne Thamm gevoer het en in *The Weekly Mail* (May 29 - June 4 1992) onder die titel "Who killed Johannes Kerkorrel" verskyn het, as dokument by die teks ingesluit. Hierdie dokument sou uiteraard die "Pop Ster" met die persoon van Rabie verbind het. Op aanbeveling van die uitgewer is dié onderhoud uitgelaat.

²⁹⁰'n Opvallende verskil tussen die pa en sy seun is hulle verskillende idees ten opsigte van manlike of erotiese aantreklikheid. Die pa se ideaalbeeld van 'n romantiese minnaar bevestig die tradisionele manlike mite, naamlik dié van 'n "jong reus van 'n man" wat 'n vrou "in sy sterk arms sal opraap en wegdra". Die verteller, daarenteen, bely sy "kompulsiewe verknogtheid" aan sy minnaar se tingerigheid, sy "klein, wit, seningrige aerobics-lyfie" (*Slagplaas*:14).

Die gebeure romdom die pa se affair het verstaanbaar genoeg ook 'n effek op die verteller, soveel so dat hy die saak met sy terapeut bespreek. Die verklaring wat die terapeut gee, is dat die pa dit namens sy seun, én die kleinkinders wat die verteller se pa nie sal hê nie, doen. Hierdie sielkundige verklaring bring implisiet die verhouding tussen die pa en seun, en die ma en seun ook ter sprake. Die affair van die pa is 'n soort beswering van die "steriliteit" van die homoseksuele seun wat kennelik nie gaan sorg vir 'n nageslag nie.²⁹¹ maar die gewetenslas word hierdeur van die pa na die seun oorgedra, omdat die verteller dus implisiet óók verantwoordelik is vir sy ma se droefnis.

Die derde verhouding wat ter sprake kom in "Die affair", is die driehoeksverhouding waarby die verteller, die karakter "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster" en die Noord-Amerikaner betrokke is. Dit blyk vanuit die verteller se getuienis dat hy en die Pop Ster (vir 'n tydjie) minnaars was, maar asof die vriendskap verder redelik ongekompliseerd was - dit wil sê tot met die tussentrede van die Noord-Amerikaner. Voor die koms van die Noord-Amerikaner is daar wedersydse besoeke afgelê, en dit is juis die Pop Ster wat die verteller aan die Noord-Amerikaner voorstel. Dit lyk dus asof die sarkastiese benoeming "My Sogenaamde Vriend" eers van toepassing geword het nadat die Noord-Amerikaner die verteller se liefde versmaai het. Soos dit die geval is met die verteller se pa, is daar ook hier sprake van 'n "affair". Die trauma van die (onvervulde) verhouding lê vir die verteller daarin dat hy op die Noord-Amerikaner verlief is, maar dat dié net in die Pop Ster belang stel. Daar is wel 'n speelse, maar frustrerende seksuele verhouding tussen die verteller en die Noord-Amerikaner, maar niks méér nie, omdat hy sy "hunkering na My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster ... bly bely (het)" (*Slagplaas*:14). Die verteller is dus presies in dieselfde posisie as sy ma, dié van 'n verstotene. Die identifikasie van die verteller met sy ma se posisie word ook psigologies bevestig. In 'n droom wat hy aan sy terapeut vertel, lê hy en 'n vorige minnaar op sy ouers se dubbelbed, hy op die plek van sy ma.

Die verhaal word afgesluit met die verteller se wete dat die Noord-Amerikaner die Pop Ster bo hom verkies, dat die "kortstondige wisselwerking" wat daar tussen hulle is, net seksueel

²⁹¹Sien ook voetnoot 124.

van aard is. Dieselfde oggend van die dag waarop hierdie finale "afwysing" plaasvind, moet die verteller namens sy ouers aansoek doen vir visums. In die tyd wat hy in die ry staan en wag, het hy genoeg tyd om die foto's in hul paspoorte te bestudeer. Die foto van die ma word as "slotparagraaf" afgedruk. Vanweë die kennis wat die leser opgedoen het oor die ma se onbenydenswaardige posisie, haar gefnuikte selfmoordpoging inkluis, "lees" hy/sy allerlei betekenis af in die beeltenis wat gegee word. Wat die outeur met die insluiting van hierdie foto regkry, is om hierdeur 'n uitsonderlike lesersbetrokkenheid te genereer, en dit sonder 'n enkele geskrewe woord. Die uitdrukking "a picture can paint a thousand words" kom onwillekeurig na vore, want die leser "lees" droefheid, verwardheid, eensaamheid en weerloosheid in hierdie afbeelding. Dit word egter méér as net die uitbeelding van die ma se emosies wat die leser "inlees". Vanweë die parallelle situasies tussen die ma en die verteller, word dit by wyse van spreke ook die foto van die verteller, en verder, Koos Prinsloo self. Die droefheid, verwardheid, eensaamheid en weerloosheid wat hy deur die mislukte liefdesverhouding ervaar, word deur sy ma se voorkoms ook vir die leser sigbaar gemaak. Dit word ook duidelik waarom hierdie gedurfde tegniek, om die eie ma se foto af te beeld, in hierdie geval geslaagd is. Die twee Prinsloo's, ma en seun, word hier gelyk gestel - nie net omdat hulle albei die slagoffers van 'n affair is nie, maar ook vanweë die intieme bloedverwantskap tussen hulle.

4. Die foto, saam met die "bekendmaking" van die vernederende, persoonlike ervarings die ma tydens "(d)ie ses maande wat die affair geduur het" (*Slagplaas*:13), was die oorsaak waarom sommige kritici besonder heftig op *Slagplaas* in die algemeen, en dié verhaal in die besonder, gereageer het. Hierdie tegniek is beskou as "die ergste voorbeeld van persoonlike verraad" en "platvloers" ('n anonieme kritikus), terwyl ander kritici "brandende" vrae gestel het, soos byvoorbeeld of 'n skrywer wel die reg het om "gebruik (misbruik?)" te maak van sy ma se privaatheid (Hans Ester, 1993). Shaun de Waal (1992) se mening oor hierdie verhaal is dat Prinsloo onthutsende familiegeheime met brutale eerlikheid openbaar maak, en dat hierdie bekentenisse die leser in 'n onbenydenswaardige posisie plaas. Die implisiete leserskontrak, dat dit "alles net 'n storie" is, word volgens De Waal in Prinsloo se verhale opgehef: "the reader's voyeuristic position is exposed". Kritici soos Gerrit Olivier (1992) en Johann De Lange (1992¹) is egter van mening dat daar deur die gebruikmaking van die

persoonlike gegewens paradoksaal genoeg juis 'n analitiese afstand geskep word, en dat die moeder se foto 'n embleem van weerloosheid word. Olivier sê dat "dit 'n maklike gevolgtrekking, maar ook 'n mislees van die verhaal (sou) wees om te besluit dat die verteller in "Die affair" Koos is." Syns insiens word die persoonlike in *Slagplaas* juis ontpersoonlik en word die outobiografiese instansie geïroniseer en onthul as 'n tekstuele konstruksie.

Hierdie uiteenlopende standpunte illustreer presies die dilemma waarin die leser verkeer. Hy/sy word gekonfronteer met duidelik herkenbare outobiografiese gegewens wat hy/sy, volgens die voorskrifte van die kritici, nie as herkenbare outobiografiese gegewens mág interpreteer nie. Vanweë die emosionele appél wat op hom gemaak word, kan dit egter nie geïgnoreer word nie.

Die doel van hierdie studie is eerstens om te kyk watter defiksionaliserende kunsgrepe die outeur toepas om homself as outobiografiese verteller te identifiseer, en tweedens om vas te stel hoe die teenoorgestelde proses voltrek word, naamlik van watter tegnieke die outeur gebruik maak om sy verhaal tegelykertyd op geloofwaardige wyse te fiksionaliseer. Hierdie digotomie is kenmerkend van Prinsloo se oeuvre, maar nêrens word dit so dwingend-eksperimenteel toegepas as juis in die "familieverhale" wat in hierdie kategorie aan bod kom nie. Myns insiens het Prinsloo se kritici hul grotendeels vasgestaar in óf die een óf die ander van hierdie prosesse en daarvolgens hul uitsprake gemaak. Sy "teenstanders" het primêr gereageer op die "brutale" proses van defiksionalisering waarin hy en sy familieleden betrek word; sy "voorstanders" het klem gelê op die prosesse van fiksionalisering wat die verhaal tot kunswerk verhef. Olivier (1992) se siening dat die gegewens "persoonlik van aard, selfs rou, is, maar (dat) daar van *louter ontboeseming* geen sprake is nie" (my kursivering) is myns insiens verkeerd. Daar is wél, en met opset, "louter ontboeseming" in Prinsloo se verhale. Wat min kritici egter in ag geneem het, is dat die trefkrag van Prinsloo se familieverhale, en die eksperimentele wins wat daarmee verkry is, juis in hierdie gesamentlike en dubbele proses lê.²⁹² Natúúrlik moet die leser die outobiografiese ontboeseminge herken en daaraan aandag

²⁹²J.P. Smuts (1993) is een van die min resensente wat in sy "on-emosionele" resensie wel op hierdie dubbelwerking gewys het. Dié procédé bevestig dat hierdie verhaal as 'n postmodernistiese diskoers gelees moet word. Een van die basiese uitgangspunte van dié

gee - dit word immers met voorbedagte rade aan die leser opgedring; en natuúrlik moet die fiksionalisering van hierdie outobiografiese gegewens terselfdertyd ook raakgesien, en as sodanig geïnterpreteer word - die outeur vra dit immers eksplisiet. Die bundelmotto, Didier Semin se uitspraak dat 'n foto nie die "preservering" van 'n gesig is nie, maar dat dit juis bydra tot die verdwyning daarvan, is een van die implisiete fiksionaliseringstegnieke wat spesifiek op hierdie verhaal van toepassing is. Met hierdie motto "ontken" Prinsloo implisiet dat hy sy "ma" se foto misbruik. In sy onderhoud met Ryk Hattingh (1993) spreek hy dan ook sy verbasing uit dat lesers dit as sy "ma" se foto gesien het: "Dat mense nie kan onderskei dat dit niks te make het met die persoon van my ma nie, was vir my nogal vreemd." Hy haal ook Roland Barthes (uit *Camera Lucida*) aan en sê dat die kamera dit kan regkry om "die mens te verontmenslik in 'n oomblik". Hierdie soort uitsprake, dat sy verhale fiksioneel is en so gelees moet word, is by meer as een geleentheid gemaak. Of dit as sodanig deur die leser aanvaar word, is egter 'n ander saak.²⁹³ Myns insiens aanvaar Prinsloo met hierdie soort uitsprake nie die konsekwensies van sy postmodernistiese kunsgrepe nie, omdat die postmodernis wéét dat die konvensie van fiksionaliteit nie haalbaar is nie.

Die emosionele impak wat die meedoënlose oopvlekking van outobiografiese gegewens op die leser het, is pynlik en skokkend, en sou nie dieselfde omvang gehad het indien hy nié van sy outobiografiese besonderhede gebruik gemaak het nie. Deur die proses van fiksionalisering word daar egter ook 'n suggestie van die algemeen-menslike by die leser tuisgebring - die verhaal is nie nét die outobiografie van Prinsloo nie, maar van die mens in die algemeen. Die dubbele proses van fiksionalisering en defiksionalisering is derhalwe 'n besondere strategie om die spesifieke met die algemene te verbind en die leser by hierdie ontstellende gebeure

stroming is die ondermyning én die bevestiging van konvensies.

²⁹³Brian Finney (1985) wys daarop dat die genre van die outobiografie, ten opsigte van die definisie daarvan, met dieselfde probleme te kampe het as fiksionele werke wat van outobiografiese konvensies gebruik maak. Na aanleiding van Alan Sillitoe se outobiografiese romans *Raw Material* (1972, 1974 en 1978) argumenteer hy dat "the autobiographer's dilemma is the need to choose between telling the truth and convincing the reader that he is telling the truth" (Finney, 1985:70). 'n Soortgelyke argument is ook van toepassing op fiksionele tekste: dat die fiksieskrywer (soos Prinsloo verklaar het hy is) sy leser moet oortuig dat sy teks fiksie is. Sommige lesers van Prinsloo se kortverhale sal moeilik oortuig word dat dit wel die geval is.

betrokke te maak.

4.4.2 "Die wond"

1. "Die wond" het in 1991 die nasionale kortverhaalwedstryd wat deur *De Kat*, HAUM-Literêr en Sanlam uitgeskryf is, gewen. 'n Resepsiestudie van *Slagplaas* dui aan dat min kritici in hul resensies na hierdie verhaal verwys, miskien vanweë die feit dat dit reeds bespreking uitgelok het²⁹⁴ met die verskyning van die bundel wenverhale *Die wond en ander verhale* (1991).²⁹⁵ Die enkele resensente wat wel melding maak van hierdie verhaal, verwys half terloops daarna, maar dan met adjektiewe wat hul waardering uitspreek soos "skitterend" en "voortreflik". Die Nederlandse kritikus Jaap Goedegebuure gee meer uitgebreide aandag aan hierdie verhaal. Volgens Goedegebuure, wat die Nederlandse vertaling *Slachtplaats* in *HP De Tijd* (1994:73) oor die algemeen negatief resenseer, is hierdie verhaal van so 'n uitstaande kwaliteit dat dit alleen die vertaling van die boek regverdig "inclusief alles wat in dat boek een *déjà vu* oproept".

2. Die vertelsituasie in "Die wond" is oënskynlik ouktoriëel van aard, maar omdat die perspektief deurgaans dié van die naamlose karakter "die man" is, kan dit geïdentifiseer word as 'n personale verteller. Die man is op besoek by sy (naamlose) suster²⁹⁶ en haar gesin wat

²⁹⁴Sien onder meer die resensies van Johann de Lange (1992), J.C.Kannemeyer (1992), Gretel Wybenga (1992) en Ia van Zyl (1992).

²⁹⁵Ironies genoeg het die verhaal "Die affair" ook reeds voor die publikasie van *Slagplaas* (in die tydskrif *Stet*) verskyn. Dit het egter nie verhoed dat dit steeds wye bespreking (en 'n aanranding op die outeur) uitgelok het nie.

²⁹⁶Die familieverband tussen die man en "die vrou" by wie hy gaan kuier, word duidelik as sy hom as "Broer" aanspreek. Bo en behalwe die familieverband wat deur die woord "broer" opgeroep word, kan dit ook 'n aanduiding wees dat hierdie naamlose karakter Koos Prinsloo is. Die bynaam "Broer" of "Broere", soos sy familieleden hom noem, is reeds aan die leser bekend. Die broer-suster verband word ook bevestig deur die intieme herinnering van die man aan sy suster toe hy "seker tien of so" was en hy gesien het dat sy menstrueer (*Slagplaas*:20).

op 'n afgeleë polisiestasie bly, kort nadat sy 'n operasie ondergaan het. Haar man, Johnny,²⁹⁷ is 'n polisieman en in beheer van die polisiestasie. Hulle het 'n kind wat skynbaar fisiek en geestelik agtergestel is.²⁹⁸ Hierdie gesin is, vanweë Johnny se beroep, op 'n baie direkte manier betrokke by die politieke situasie in die land. Hulle huis is deel van die polisiestasie-kompleks, daar is tronkselle waarin gevangenes aangehou word, en die hele erf word deur 'n sekuriteitsheining en hekke met spirale lemmetjiesdraad beveilig. Die tyd waarin die verhaal afspeel, is een wat gekenmerk word deur politieke onrus.²⁹⁹ Johnny is nie tuis tydens sy swaer se aankoms nie, omdat hy diens moet doen by 'n padblokkade: "Baie deesdae, met al die bomme en so" (*Slagplaas*:17), sê die vrou. Die politieke dimensie van die verhaal word versterk deurdat die suster, en veral Johnny, onverbloemde ver-regse simpatieë het. Dit blyk eerstens uit hul rassistiese woordeskat,³⁰⁰ Johnny se brutale, ongemotiveerde aanranding op die tuinman en die politieke geweldsdrome wat hy droom (soos dit deur die verteller verbeeld word).

Dat daar ernstige spanning tussen die man se suster en sy swaer is, en dat die besoeker se simpatie kennelik by sy suster lê, is af te lei uit die gespanne atmosfeer in die kombuis

²⁹⁷In vroeër weergawes van hierdie verhaal word die karakter Johnny "Hennie" genoem, en die kind "Chris". Hierdie name is die werklike name van Prinsloo se swaer en nefie (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/182-194). Dit is opvallend dat Prinsloo hier sy suster Marie se naam uitlaat, ook waar dit in sy ma se brief vermeld word. Die identiteitsnaam wat Prinsloo aan dié rekenaardokument gegee het, is "MARIE". Hierdie inligting bewys dat die verhaal wel 'n werklikheidsdimensie het. Nie alles in dié verhaal is egter histories waar nie. Prinsloo se nefie, Chris, is byvoorbeeld in die werklike lewe nie 'n liggaamlik- of verstandelik-gestremde kind nie (volgens Riet de Jong-Goossens wat hom ontmoet het)..

²⁹⁸Die suster se kind het 'n "skewe gesig met ('n) ingevalle wang" (*Slagplaas*:17). Hy het ook leerprobleme en moet waarskynlik na 'n spesiale klas gaan (*Slagplaas*:18). Die kind se voorkoms en intelligensievlak is 'n voortsetting van die negatiewe spiraal wat in Prinsloo se oeuvre uitgebou word. Hierdie gegewens het reeds in die verhaal "And our fathers that begat us" ter sprake gekom.

²⁹⁹Die datum wat aan die einde van die verhaal verskyn, "Februarie 1988 - Februarie 1991" bevestig hierdie aanname.

³⁰⁰Die suster praat van die buitekamer as 'n "meidekamer" en sy verwys na die tuinman as 'n "tuinboy" en 'n "skepsel". Johnny maak deurgaans van die rassistiese uiting "kaffer" en ander kru taal gebruik wanneer hy van of met die swart man praat.

wanneer Johnny opdaag. Hy word, ten spyte van sy banale jovialiteit, deur beide sy vrou en die besoekende swaer geïgnoreer. As sy vrou wel met Johnny praat, 'n vleismes in haar hand, is dit net om hom te beskuldig dat die vyeboom besig is om te vrek. Hierdie beskuldiging lei tot 'n argument waarin Johnny die voorneme uitspreek om 'n oorplasing na die Noordweste aan te vra, na "sy mense" toe. Sy vrou se opmerking "(m)iskien moet jy" (*Slagplaas*:19), laat Johnny woedend by die huis uitstorm.³⁰¹ Die suster reageer nie op hierdie emosionele vertoon nie, maar swaai die gesprek in 'n ander rigting. Terwyl sy op 'n morsige manier 'n lemoen eet, verwys sy na 'n brief wat haar broer "in die army" aan sy ma geskryf het. Sy gee te kenne dat sy die inhoud van die brief ken, onder meer die onthulling dat haar broer in die "groendakkies" was. Daar is skynbaar méér in hierdie brief as net die feit dat die verteller in die "groendakkies" was, te wete die (onbekende) rede vir sy opname in die psigiatriese inrigting.³⁰² Dat die inhoud van die brief 'n sensitiewe kwessie is, word geïmpliseer deur die verteller se onwilligheid om daaroor te praat en sy afgetrokke opmerking dat dit lank gelede gebeur het. Die gesprek word abrupt beëindig as die suster aan die lemoen stik en hy haar agter die blaaië moet slaan totdat die lemoenvesels (en haar kunstande) in die wasbak voor haar val. Hierdie toneel is maar één wat die suster as 'n verslonste, verwaarloosde en patetiese mens uitbeeld. Sy is vet, haar asem ruik, haar skoene is nerf-af, sy skree op die kind en haar eetgewoontes is ook nie verfynd nie.³⁰³

³⁰¹Binne die konteks van die hele verhaal wys hierdie opmerking ook op die vrou se begeerte om weg te gaan, en spesifiek om weg te kom van Johnny se minnares. Johnny, wat hierdie opmerking as 'n versweë beskuldiging interpreteer, reageer deur uit te storm en vir die res van die dag weg te bly. Die implikasie dat hy wel na sy minnares gaan, word bevestig deur die suster se woorde (sōos verbeel deur die man): "Maar dit gaan deesdae beter ... Dis vanaand die eerste keer" (*Slagplaas*:24).

³⁰²Die inligting dat die man (Koos) tydens sy diensplig in 'n psigiatriese hospitaal opgeneem is, word intertekstueel bevestig. In " 'Grensverhaal' " (*Die hemel help ons*:34-43), 'n verhaal wat reeds as outobiografies geïdentifiseer is, sê die verteller (Koos): "Toe ek tydens my diensplig in 1976 tien dae daar deurgebring het, het die saal 'n 'naam' gehad. Dit was die psigiatriese afdeling vol 'dwelmverslaafdes', ... 'sensitiewe' seuns met 'identiteitsprobleme', bosbefokte 'eenvoudige skisofrene' ..." (*Die hemel help ons*:37-38).

³⁰³Jaap Goedegebuure (1994) noem die karakters in hierdie verhaal die "Zuidafrikaanse *poor whites*".

Na die aandete, wat nie deur Johnny bygewoon word nie, lê die man, sy suster en die kind op die bed en televisie kyk. Daar klink buite 'n gegil op en almal gaan kyk wat aangaan. Vanuit die buitekamer kom die geluide van iemand wat geslaan word. 'n Beskonke Johnny kom uit die kamer. Hy probeer by die kraan die bloed van sy hemp afwas, maar val in sy dronkenskap self met sy gesig in die kraan. Volgens hom het hy die swart man aangerand omdat dié stemme in sy kamer gehoor het. Die ironie van hierdie toneel lê in die feit dat Johnny die swart man met die kru uitdrukking "fokken dier" uitskel, maar in der waarheid is sy eie brutale en beskonke gedrag nie dié van 'n mens waardig nie. Die opmerking is dus eerder op homself van toepassing.³⁰⁴

3. Die slotgedeelte van die verhaal speel af in die man se slaapkamer. Dit is struktureel die interessantste, maar ook mees komplekse gedeelte van die verhaal, omdat die grense tussen droom, fantasie en werklikheid hier in 'n groot mate opgehef word. Dié gedeelte kan struktureel in drie stukke verdeel word: die eerste, wat bestaan uit 'n verbeelde droom ('n dubbele fantasie, dus) waarin die man se suster 'n nagtelike besoek aan hom bring; die tweede, wat as voetnoot in der waarheid deel uitmaak van die eerste gedeelte en waarin 'n brief van "Koos" se ouers aan hom afgedruk word, en die derde gedeelte wat die "werklike" nagbesoek van die suster is.

3.1 Die eerste gedeelte, dié van die verbeelde droom, begin met die woorde: As die man tot ruste kon kom, sou hy kon droom dat ..." (*Slagplaas*:22). Hierdie "droom" word aangebied as 'n soort voorspelling of 'n alternatief op dit wat werklik (sal) gebeur. Die modale hulpwerkwoorde wat die tentatiewe aard van hierdie gebeure beskryf, woorde soos "kon" en "sou", het 'n besonderse uitwerking van vervreemding op die leser. Enersyds impliseer dit die betreklike of gefantaseerde aard van dit wat aangebied word, andersyds pas die gebeure wat wel gegee word, psigologies aan by dit wat die leser reeds weet, en is hierdie "droom" glad nie so onvoorstelbaar of onrealisties nie. Die stelligheid waarmee die res van die paragraaf

³⁰⁴Hierdie uiting herinner die leser aan 'n soortgelyke geval wat in "Die jonkmanskas" (*Jonkmanskas*:74) beskryf word. In hierdie passasie slaan 'n man 'n swart vrou. Die verteller (Koos) dink: "meid"- maar dit is duidelik dat hy hierdie pejoratief aan die man toevoeg en nie aan die vrou nie.

aangebied word, kontrasteer met die openingswoorde en skep verder die indruk dat dit inderdaad gebeur het. Die tipies postmodernistiese lewens- en wêreldbeskouing, dat niks "waar" of "finaal" is nie, word hier stilisties gedemonstreer. Myns insiens is hierdie gedeelte 'n manjifieke voorstelling van die konglomeraat van ontstellende gebeure wat die man dié dag beleef het en hom kwellend uit die slaap hou. Dit wat "verbeel" word, is inderdaad net so "werklik" omdat die onderbewuste toegelaat word om oor te neem. Die "droom" word as 'n gesprek voorgestel, maar 'n gesprek wat kwaliteite van die interne monoloog of bewussynstroom het. Dit wat gedurende die dag op 'n afstandelike manier waargeneem is, maar nooit oor gepraat is nie, word nou subjektief herhaal. Sy indrukke word deur middel van assosiasie aan mekaar gekoppel en is onder andere:

- i. Sy suster se gesondheid: In sy verbeelde droom sê sy dat sy pyn het. Hy het nie 'n antwoord daarop nie, maar sy suster rasionaliseer dit deur te sê "dit sal nie lank wees nie, dan kan ek weer lekker eet." Hierdie sinsnede herinner hom weer aan
- ii. sy suster se eetgewoontes en die episode met die lemoen. Sy sê dat die dokter haar gewaarsku het teen "vetterige kos";
- iii. Johnny: Die man se suster sê dat Johnny "soos 'n brullende dier" weg is. Opvallend genoeg word hier nou na Johnny verwys as 'n "brullende dier" - terwyl hy na die swart man as 'n "dier" verwys het;
- iv. Die brief: Dit is duidelik dat die suster se verwysing na die brief die man ontstel het. In die verbeelde droom verwys hy nie na die brief wat hy geskryf het nie, maar na sy ma se antwoord op hierdie brief.³⁰⁵ Hierdie tweede brief betrek nie net die man nie, maar ook sy suster, omdat haar (swak) verhouding met Johnny daarin bespreek word. Die suster wil nie weet wat in die brief staan nie (of wil die man juis in sy gedagtes wegstroom daarvan?). Die feit dat daar nie direk na die brief verwys word nie, maar dit tog as 'n voetnoot betrek word,

³⁰⁵Hierdie brief van Koos se ma herinner die leser aan die brief wat Koos se pa aan hom geskryf het in die verhaal "And our fathers that begat us" (*Die hemel help ons*). Die indruk word geskep dat beide ouers per brief reageer op hul seun se "onsteldheid" (sic). Die pa se brief is egter gedateer "4 Januarie 1981" en die ma se brief "4/5/76" (*Slagplaas*:23). 'n Verdere verskil is dat die pa in sy brief verwys na die "openbaring" tussen hom en sy seun en waarvan die ma niks weet nie. In die moeder se brief word slegs verwys na "die saak" wat hy "so nugter benader het" deur "dadelik mediese behandeling" te soek. Uit die konteks van beide briewe is dit egter duidelik dat hul seun se seksualiteit ter sprake is.

wys op ikoniese wyse dat dit nie deel is van die (verbeelde) gesprek tussen die man en sy suster nie. Hóé belangrik hierdie brief egter is, al word dit op die "agtergrond" geskuif, word geïllustreer deur die feit dat dit volledig, met adres, datum, aanhef en slot aangehaal word. Dit is dus op 'n "ander" bewussynsvlak aanwesig. Die enigste opmerking wat die man teenoor sy suster maak na aanleiding van die brief, en wat inderdaad die gees van die brief oordra, is dat hulle ouers hulle "baie lief" het. Die woord "liefde", met verwysing na hulle ouers, herinner weer die man aan sy pa se "affair".³⁰⁶ En dit word weer assosiatief geskakel met

v. Johnny se affair en sy suster se reaksie daarop: Die verwysing in die verbeelde gesprek na hulle pa se twee affairs herinner die suster (én die man) outomaties aan 'n gebeurtenis wat direk op haar van toepassing is: die affair waarin Johnny (steeds) betrokke is. Die suster spreek haar begeerte uit om weg te kom van die ander vrou. Hulle ma se reaksie op hul pa se affair, haar poging om haarself te skiet, bring die suster se eie benarde situasie na vore, en sy begin huil.

vi. Johnny se regse politiek: Die gesprek wat Johnny se affair as onderwerp het, en die moontlikheid dat hulle kan trek, bring ook assosiatief sy aggressiewe politieke houding na vore. Die man wonder oor die dryfvere in Johnny se lewe. Die gebeurtenis van vroeër die aand toe hy die swart man sonder enige provokasie aangerand het, is skynbaar 'n aanduiding dat hy, soos die Wit Wolf, ook tot massamoord in staat is. Of sal sy drome oor sy minnares gaan?³⁰⁷

Die man se los assosiasies rondom Johnny, en dié se reaksie op sy stiefbroer wat 'n "trassie" (homoseksueel) is, bring 'n nuwe wending aan hierdie interne monoloog. Die man sluit hom doelbewus af van die ontstellende gebeure van die dag en begin fantaseer oor 'n minnaar -

³⁰⁶Hierdie verwysing koppel die verhale "Die affair" en "Die wond" intertekstueel aan mekaar. Dit het, bo en behalwe die tematiese koppeling, ook 'n identifiserende funksie ten opsigte van die karakter van "die man".

³⁰⁷Hierdie slotgedeelte, wat begin met die herhaling van "sou kon" (wat aansluit by die gedeeltes op *Slagplaas*:20: "Die man sou hom 'n vakansie by 'n dam kon herinner ..." en *Slagplaas*:25: "Miskien. Miskien nie.") is 'n uitstekende voorbeeld van Prinsloo se hantering van die "werklikheid". Hy dui aan dat hy selekteer uit sy ervaring en daarvoor fantaseer, met ander woorde dat hy fiksionaliseer. En tog word alles "werklik" aangebied - miskien omdat dit 'n psigologiese werklikheid vir die outeur is. Hierby kom ook die "werklikheid" van die identifikasieproses deur die brief in die voetnota.

moontlik na aanleiding van die homoseksuele stiefbroer. 'n Alternatief op hierdie erotiese fantasie is 'n ontsnapping van die plek waar hy is, en hy begin wegsweef (of raak hy aan die slaap?). Hierdie ontsnappingspoging is egter nie suksesvol nie, omdat hy nog steeds van bo af die mense "onder" hom kan sien en bewus is van hulle vasgevangenskap: die swart man wat sy mielies afkap en die twee jongmense wat in die selle slaap. Hierdie "realiteit" bring hom terug na die droefheid van sy suster, wat ook van hierdie plek wil ontsnap, veral van die minnares se nabyheid, maar nie kan nie. Hy kom in sy fantasie "terug" tot in die kamer waar sy suster is, en waar sy haar wond aan hom wil wys. Sy het reeds haar geestelike verwondenheid aan haar broer getoon, en wil ook haar liggaamlike wond aan hom wys.

3.2 Die tweede gedeelte wat struktureel in die slotgedeelte van "Die wond" onderskei kan word, is die brief wat as 'n voetnoot aangegee word. Daar is reeds in die vorige paragraaf gewys dat die broer en suster nie direk oor die briefwisseling tussen die man en sy ouers praat nie, derhalwe word hierdie brief ikonies "op die agtergrond" geskuif. Die brief se inhoud is egter belangrik vir die interpretasie van die verhaal. Dit gee nie net inligting oor die familie (veral die broer, sy suster en haar man) nie, dit is ook die tekstuele bewys dat "die man" in die verhaal in der waarheid 'n manifestasie van die konkrete outeur is. Die brief word eerstens geadresseer as "Ingagane Kragstasie", die nou reeds bekende posadres van die Prinsloo-familie.³⁰⁸ Die jaartal van die brief, "4/5/76", is dié jaar waarin Prinsloo sy weermagopleiding ontvang het. Die verwysing van die suster na die brief wat hy geskryf het terwyl haar broer "in die army" was, is dus feitlik korrek en korrespondeer ook met die biografiese feit dat Prinsloo tydens sy weermagopleiding sielkundige behandeling ontvang het.³⁰⁹ Die belangrikste bewys is egter in die aanhef van die brief, want daarin word die aangesprokene

³⁰⁸Die oorspronklike brief is deel van die NALN-dokumentasie (MS 2970/950182). 'n Vergelyking tussen die oorspronklike brief en die verhaal-weergawe daarvan wys dat Prinsloo heelwat van die ma se spel- en taalfoute "verbeter" het. Mevrou Prinsloo dateer die brief byvoorbeeld as 4/5/75, terwyl die datumstempel op die koevert dit as 4/5/76 aangee. Daar is ook geen adres bo-aan die brief, soos in die verhaalweergawe nie. In die verhaalweergawe is die oorspronklike brief effens ingekort, en haar dogter se naam, Marie, word genoem. Bo en behalwe die grammatiese korreksies en weglatings, is daar geen verdraaiings, wat die inhoud betref, aan die brief aangebring nie.

³⁰⁹Briewe wat gedurende 1976 deur die outeur aan die navorser geskryf is, bevestig hierdie feite. Dit word ook intertekstueel bevestig, soos in voetnoot 302 uitgewys is.

benoem as "Liewe Koos" (*Slagplaas*:23). Waar die ma se foto in "Die affair" die finale bewys was dat die verteller Koos Prinsloo is, word 'n brief van haar in "Die wond" ingespan om dieselfde bewys te lewer. In hierdie brief antwoord Koos se ma op die brief wat hy aan hulle geskryf het en waarin sekere inligting oor Koos se "onsteldheid" (sic) bekend gemaak word wat sy ouers as "skokkend" ervaar het. Die leser kan aflei dat hierdie "ongesteldheid" seksueel van aard is, omdat sy ma haarself verkwalik dat hy nie genoegsaam ingelig is toe hy sy "rypheid periode bereik het" (*Slagplaas*:23) nie.³¹⁰ Dié taak het sy aan haar man oorgelaat wat, volgens haar, nie sy verantwoordelikhede nagekom het nie. Sy verseker haar seun egter van hulle liefde en hulle voorbidding. In die tweede gedeelte van die brief dra die ma nuus van sy suster en haar man aan hom oor. Hierdie gedeelte van die brief bevat onthutsende, en uiters persoonlike inligting oor die verhouding tussen sy suster en haar man, Johnny. Die ma spreek kritiek uit oor haar skoonseun se onvolwasse optrede en jaloesie. Sy voel skuldig omdat sy hierdie inligting bekend maak, en versoek dat Koos die betrokke brief moet vernietig as hy dit klaar gelees het. Sy sluit die brief af deur te verwys na haar man se humeurigheid en die feit dat sy maar altyd 'n "lamsak" was omdat sy nie op haar regte aanspraak gemaak het nie. Sy vra haar seun vergifnis vir hul tekortkominge as ouers, en wens vir hom 'n suksesvolle pad vorentoe. Die brief word afgesluit met die woorde: "Baie liefde, Pa en Ma" (*Slagplaas*:24). Die brief, wat gekenmerk word deur heelwat spelfoute en argaïese taalgebruik, 'n naïewe toon en ongekultiveerde denke, spreek duidelik van die ma se opregte besorgdheid en liefde vir haar kind.³¹¹ Ironies genoeg word die brief op 'n tradisionele wyse afgesluit, asof dit deur beide die pa en die ma geskryf is, en dit terwyl hy, met die kritiek wat op hom uitgespreek word, duidelik geen insae in hierdie brief gehad het nie. Sy blameer haar dogter dat sy soos "'n puppet on a string" (*Slagplaas*:24) is, maar inderwaarheid geld dit ook haar eie (minderwaardige) posisie teenoor haar man.

In die aangehaalde brief word daar na persone verwys wat "karakters" in die raamverhaal is. Vir die leser, wat deur die brief die identiteit van "die man" nou vasgestel het as dié van Koos

³¹⁰Die kennelike afwesigheid van die vader gedurende hierdie (en ander) belangrike tydperke in sy seun se lewe is psigologies van belang.

³¹¹Die begrip "wond" het in hierdie brief 'n drievoudige betrekking: op Koos, sy ma én sy suster.

Prinsloo, word die fiktiewiteit van hierdie "karakters" óók opgehef. Die brief identifiseer hulle as "werklike" mense, die suster en swaer van Koos Prinsloo. Omdat die leser bewus is van die outobiografiese aard van die verhaal, ervaar hy die intieme besonderhede wat in die verhaal uitgebeeld word (en in die brief bevestig word), des te meer as pynlik en skokkend. Dit is nie meer karakters nie, maar "mense". Dit is veral die ma se beskrywing van haarself en van Johnny se karakter wat onthutsend is. Sy teken haarself as 'n onderdrukte vrou en noem haarself 'n "lamsak" - 'n ouer weergawe van (en rolmodel?) vir haar dogter. Wat Johnny betref, kom haar siening omtrent hom ooreen met dit wat die leser reeds vroeër in die verhaal "gedemonstreer" gesien het. 'n Verdere "verleentheid" is die feit dat daar kennelik nie aan die ma se versoek dat die brief vernietig word, voldoen is nie: die leser word vanweë sy kennis nou op slinkse wyse betrek by die familietrauma, hy word as't ware "ooggetuie" van die intieme gesinsprobleme of "wond".³¹²

3.3 Die derde gedeelte van die slot is die toneel waarin die man (Koos, weet die leser nou) se suster hom in sy kamer besoek. Laat in die nag skakel sy die lig aan en kom staan langs sy bed. Die man trek sy slaapbroek op, waarskynlik omdat hy besig was om te masturbeer.³¹³ Hierdie gegewens verskil radikaal van die verbeelde droom van die eerste gedeelte. In sy "droom" word die bedliggie aangeskakel en kom sit sy suster langs hom op die bed, waarna hul emosionele en intieme gesprek volg. In die "werklike" besoek is daar niks van hierdie intimiteit en gedeelde hartseer tussen broer en suster sprake nie, en kry hy nooit die kans om 'n woord met haar te wissel of om haar hand vas te hou (soos in die droom) nie. Sy kom redelik abrupt die kamer binne, skakel die hooflig aan en kondig aan dat sy nog nie haar wond aan hom gewys het nie. Sonder om navraag te doen of hy dit wel wil sien of nie, knoop sy haar kamerjas oop, lig haar nagrok op en wys aan hom die litteken van haar wond, 'n "rooipers rif" van "dertien duim" lank "oor haar geswolle buik" (*Slagplaas*:26). In die man se verbeelde

³¹²Dit is opvallend dat die verteller (Koos Prinsloo) nie aan sy ma versoek voldoen en die brief vernietig het nie, maar dit deur hierdie verhaal as't ware in die openbaar uitstal. Omdat daar genoeg bewyse is dat hierdie brief 'n outentieke dokument is, demonstreer hy hiermee sy voorneme om te "reageer teen 'n klomp vorms van onderdrukking" - soos die "stilte" wat sy ma hom oplê (Hattingh, 1993).

³¹³Tydsgewys kan hierdie gedeelte ooreenstem met die man se erotiese fantasie (soos op bladsy 25 uitgebeeld).

droom kondig sy suster wel aan dat sy haar wond aan hom wil wys. Die gesprek wat dit vooraf gegaan het, het egter beide die leser en die man voorberei op hierdie intieme onthulling, sodat dit nie as 'n skok kom nie. Wat in die "werklikheid" gebeur, geskied binne 'n totale ander konteks en atmosfeer as die droom. Die broer (en die leser) word na die suster se ekshibisionistiese ontbloting teen wil en dank gedwing om na die groot, opgehewe wond op sy suster se maag te kyk. Net soos wat die broer vroeër die dag ooggetuie was van die brutaliteit van sy swaer en sy suster se ongelukkige huwelik, en die voorval met die swart man, word hy nou ook ooggetuie van sy suster se liggaamlike verwondenheid. Maar dit word aan hom opgedring, daar is geen beswerende konteks nie. Hierdie toneel is voorberei deur die herinnering wat hy aan sy suster het toe hy 'n jong kind van ongeveer tien jaar oud was. Tydens dié gebeurtenis het die suster sonder enige skaamte kaal voor hom gestaan en aan hom die tekens gewys dat sy menstrueer. In hierdie geval ontbloom sy haar weer, en wys weer aan hom dat sy "bloei". Die leser kry die indruk dat dit vir die suster makliker is om haar liggaam aan haar broer te ontbloom as haar verborge gevoelens, of dat die aanskoue van die uiterlike litteken moet dien om haar (ongelukkige) innerlike lewe te toon. Die funksie van die "verbeelde droom" word ook nou vir die leser duidelik. Die man het die behoefte om met sy suster in gesprek te tree. Hy het die behoefte om met haar te praat oor haar ongelukkigheid wat vir hom ontstellend is, oor sy eie "onsteldheid" en oor hulle ouers, maar daar is nooit werklike kommunikasie tussen hulle nie.³¹⁴ Johann de Lange (1992¹) sê tereg in sy resensie van *Slagplaas* dat die konsep van die wond, skending en verminking in al sy fasette voorop in die verhale van hierdie bundel staan. Die suster se wond (litteken) word inderdaad die metafoor vir die wondbaarheid, en die geskendheid, van die onderlinge lede van hierdie gesin.

4. "Die wond" sluit intertekstueel aan by die openingsverhaal in *Slagplaas*, "Die affair". Behalwe die verwysing na die pa se affair, is die pa, ma (wie se karakter verder ontbloom word) en Koos weer eens karakters wat hier ter sprake kom. Ironies genoeg is resensente eenparig in hul oordeel oor die voortreflike kwaliteite van hierdie verhaal, terwyl dit enige tyd net so skokkend én onthullend ten opsigte van Prinsloo en sy familieleden is as "Die affair".

³¹⁴Die gebrek aan sinvolle kommunikasie tussen Koos en sy ouers en familieleden is 'n tema wat deurgaans in Prinsloo se oeuvre aanwesig is.

Oor die onthutsende woorduitbeelding van die fokalisator se suster, sy swaer Johnny en sy ma, en die implikasies wat dit het vir hul privaatheid, het resensente nie 'n woord gespreek nie. Die afleiding wat gemaak kan word, is dat die afbeelding van die ma se foto in laasgenoemde verhaal inderdaad 'n kunsgreep was wat vir vele resensente 'n morele grens oorskry het en daarom groter reaksie ontlok het.

5. Wat in die slotopmerkings oor "Die affair" gesê is, is ook op hierdie verhaal van toepassing. Die outeur verkry die leser se emosionele betrokkenheid (onder andere) juis omdat hy van herkenbare outobiografiese gegewens gebruik maak. Soos duidelik blyk uit die openbare debatte wat oor *Slagplaas* gevoer is, gee die morele implikasies van so 'n werkswyse aanleiding tot gesprekvoering rondom en oor die teks, en dwing die leser tot 'n oordeel. Met die opheffing van die grens tussen literatuur en lewe en die outobiografiese uitbeelding deur die Prinsloo-gesin oor wie die leser noodwendig 'n oordeel vel, word die skrywer se doen en late ook by dié oordeel betrek. Hierdie oordeel is kompleks van aard. Die leser vind in die konkrete én abstrakte outeur (wat grotendeels saamval) 'n kombinasie van weerloosheid en wraaksug. Hy wek deernis én soms woede by die leser - soos wat mense van vlees en bloed ook doen. Die abstrakte outeur in Prinsloo se oeuvre is derhalwe nie 'n geïdealiseerde abstraksie nie, maar 'n feilbare mens.

4.4.3 "Drome is ook wonde"³¹⁵

1. In die derde verhaal van hierdie kategorie word twee belangrike temas van *Slagplaas* reeds in die titel geïnkorporeer en gelyk gestel, te wete "drome" en "wonde". Die "ongeneesbaarheid" van "wonde" is 'n belangrike tema in hierdie verhaal en dit kan met reg

³¹⁵Die titel van hierdie verhaal is ontleen aan Breyten Breytenbach se gedig "drome is ook wonde" uit sy bundel *Die huis van die dowe* (1967). Prinsloo het by meer as een keer na Breytenbach in sy kortverhale verwys (sien veral die verhale "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" en "Die jonkmanskas" in *Jonkmanskas*) en verklap daardeur sy intieme kennis van dié skrywer se lewe en sy oeuvre. Die tema van "ongeneesbaarheid" in Breytenbach se gedig word beklemtoon deur die variërende refrein "maar die wonde genees nie" .../ "en die sneeu genees nie" .../ "sodat sy lied nie genees nie", ensovoorts. Die slotkoeplet lui: "en mag dié briewe nooit genees nie/ nee, die wonde sal nooit genees nie". Soos aangedui sal word, sluit Prinsloo se verhaal tematies nou aan by dié tema in Breytenbach se gedig.

beskou word as een van die "Vigs-verhale" in *Slagplaas*³¹⁶ - 'n siekte wat uiteraard ook op "ongeneeslikheid" dui.

2. Die titel impliseer by voorbaat dat "nagrus" vir die sentrale karakter nie "rus" is nie en dat sy droomwêreld nie argetipiese "soete drome"³¹⁷ is nie, maar pynlike ervarings.³¹⁸ Dit is dan ook nie vreemd nie dat die verhaal begin waar die naamlose hoofkarakter by sy terapeut³¹⁹ sit en hy aan haar een van sy drome vertel. Die waarnemings wat sy oor haar pasiënt se emosionele toestand maak, is duidelik uit haar opmerkings "(y)ou look devastated" en "(t)here is an inconsolable child in your psyche". Haar raad aan hom is dat hy homself moet "pamper" en dat hy meer fisieke oefening moet kry (*Slagplaas*:40). In die verloop van die verhaal is daar sprake van sewe drome (en variasies op die drome) waarvan die meeste aan die terapeut vertel word. Sy is "verbysterd" oor 'n droom wat haar pasiënt oor sy pa aan haar vertel. Dié droom se inhoud word nie dadelik vir die leser gegee nie, maar hy/sy word reeds binne die eerste paar paragrawe van die verhaal voorberei op die inestieuse seun-pa-droom waarmee die verhaal afgesluit word.

3. Die verhaal gaan nie net oor die droomlewe van die hoofkarakter nie. Gerrit Olivier (1992) sê in sy resensie van *Slagplaas* dat

(d)ie vermenging van gesprekke met 'n terapeut, stoomkamerseks, familie-

³¹⁶Henning Snyman (1992) se uitspraak in sy resensie oor *Slagplaas*, dat die verhaal "PCP" "die Vigs-storie in die bundel is", is nie heeltemal korrek nie. Al was dit in 1992 nog nie (algemeen) bekend dat die outeur HIV-positief is nie, is die paragraaf wat aan die "toehoorder" gerig word (*Slagplaas*: 47) genoegsame aanduiding dat ook hierdie verhaal die tema van Vigs het. Met die skryf van *Slagplaas* was Prinsloo reeds daarvan bewus dat hy Vigs het (Schoombie, 1994:72).

³¹⁷Dit is opvallend dat die enigste aangename "droom" wat die hoofkarakter het, nie 'n droom is nie maar 'n fantasie. Hy fantaseer oor sy geliefde en "droom 'n soet, soet droom" (*Slagplaas*:40-41).

³¹⁸Die betekensonderskeiding "ideale" vir die woord "drome" kan ook hier van toepassing wees. Vanweë sy weerlose posisie (ook wat betref sy eie sterflikheid, soos later uitgewys word) is daar vir hom nie meer enige ideale oor nie; ook dit is "wonde".

³¹⁹Dit is bekend dat Prinsloo sedert sy universiteitsdae gereeld 'n sielkundige besoek het, dat dit vir hom 'n "weeklikse roetine" was (Schoombie, 1994:77).

besonderhede en 'n *requiem* vir die geliefde maak van "Drome is ook wonde" een van die skitterendste en skokkendste tekste wat ek ooit onder oë gehad het.

Olivier se verwysing na die "familiebesonderhede" is vir hierdie studie van belang omdat dit al goue uit die verhaal blyk dat dit 'n outobiografiese vertelling is (met ander woorde, Koos is die sentrale karakter), en dat die Prinsloo-familie weer hierby betrek word.

Die vertelling geskied in die tweede persoon, dit wil sê 'n geobjektiveerde vertelwyse wat tussen die "ek" en die "hy" staan. Dit sluit aan by Prinsloo se vertelwyse wat tussen die persoonlik-subjektiewe "ek" en die afstandelike "hy" beweeg, tussen outobiografie en fiksie. Die hoofkarakter in hierdie verhaal neem afstand van die direk-persoonlike deur na homself te verwys as "jy" en "jou" ('n fiksionaliseringstegniek), maar maak terselfdertyd ook gebruik van verskeie tegnieke van defiksionalisering soos intertekstuele verwysings na "Die affair" (waarin die hoofkarakter reeds as "Koos" geïdentifiseer is) en deur die direkte verwysing na sy familieleden en die huishulp (en haar familie) wat jare lank by hulle gewerk het. Die verteller word dus nie direk as "Koos" geïdentifiseer nie, dit geskied deur middel van die identifikasie van sy gesinsleden en persone wat na aan hom en die gesin staan. In die derde droom wat ter sprake kom, word verwys na die verteller se pa, ma en ouma, en die persone "Toors en Marie".³²⁰ Uit die konteks van die gegewe (die pa neem 'n foto van sy kinders by die motor) blyk dit dat Toors en Marie die verteller se susters is. Dat hierdie persone inderdaad historiese persone is wat hierdie name het, word intertekstueel bevestig. Die bundel *Jonkmanskas* bevat naamlik die opdrag³²¹ "Vir Pa, Ma, Toors en Marie", Prinsloo se

³²⁰H. Ester (1993) wys in sy resensie van *Slagplaas* daarop dat die realistiese karakter van Prinsloo se verhale grootliks gerelativeer word deur die toevoeging van die drome wat 'n bykans surrealistiese dimensie daaraan verleen. Dit is derhalwe ironies dat die "onrealistiese" droom (aldus Ester) oor sy familie (*Slagplaas*:41) juis aangewend word om die realistiese (outobiografiese) aard van die verhaal uit te wys.

³²¹André P. Brink (1987:123-125) toon aan hoedat titels, motto's, opdragte en selfs skadeloosstellings (tekskomponente wat dikwels in die resepsie van 'n teks buite rekening gelaat word omdat dit nie deel uitmaak van die hoofteks nie) 'n beduidende komponent van die verteltekste self kan word. Riana Botha (1989:35-43) sluit hierby aan en toon aan dat die neweteks (dikwels) betekenisdraend ten opsigte van die hoofteks funksioneer en derhalwe belangrike, en dikwels noodsaaklike, sleutels verskaf tot die interpretasie van 'n teks.

gesinslede.³²² Die huishoudster, Albertina, en haar dogter Tembi, word ook by name betrek om die Prinsloo-familie te identifiseer³²³ asook die beskrywing van die fisies-ruimtelike opset van die verteller se ouerhuis (*Slagplaas*:45).³²⁴ Met hierdie gegewens wat tot die leser se beskikking is, is dit duidelik dat ook hierdie verhaal as outobiografiese diskoers gelees kan word. Die funksionaliteit van hierdie procédé word later bespreek.

4. Die sielewroeging wat die hoofkarakter deurmaak, en die (primêre) rede vir die besoeke aan sy terapeut, is die gevolg van 'n mislukte verhouding. Die speurende leser kom agter dat die persoon wat die verhouding beëindig het, die karakter is wat in verskeie verhale in *Slagplaas* as die "Noord-Amerikaner" (of die "Geliefde") benoem word. Bevestiging van sy identiteit word gevind in die eerste droom wat aan die terapeut vertel word: die "geliefde"³²⁵ lê "in die Stars & Stripes" op 'n baar (*Slagplaas*:40). Die koppeling tussen die Amerikaanse vlag en sy benaming as die "Noord-Amerikaner" is voor die hand liggend. Verdere getuienis wat die vermoede bevestig dat dit inderdaad hy is, word gevind in die passasie waarin vertel word van die "laaste oggend" toe die geliefde "met albei hande sy geruite katoen-boxer van Hilton Weiner probeer optrek (het)" (*Slagplaas*:41). Hierdie paragraaf kom feitlik woordeliks ooreen met 'n passasie uit "Die affair" waar daar na die Noord-Amerikaner verwys word waar hy

³²²Prinsloo se twee susters se name is in werklikheid Sarie en Marie (Schoombie, 1994:75). "Toors" is dus 'n bynaam.

³²³Die huishulp, Albertina, en haar dogter Tembi, is reeds as karakters betrek in die openingsverhaal van Prinsloo se debuutbundel, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". In hierdie verhaal word hulle egter nie by name genoem nie, maar slegs na hulle verwys as "die bediende met die helder kopdoek" wat huil omdat "haar dogter 'n kind gaan hê" (*Jonkmanskas*:13). Hierdie karakters word vir die eerste keer by name genoem in die verhaal "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" (*Slagplaas*:27). Die omstandighede rondom die dogter se swangerskap (in *Jonkmanskas*) korrespondeer met die (meer gedetailleerde) gegewens wat in *Slagplaas* gegee word, daarom kan aangeneem word dat daar na dieselfde persone verwys word.

³²⁴'n Beskrywing van 'n soortgelyke ruimte kom ook voor in die verhaal "Belowe jy sal niemand sê nie" (*Slagplaas*:100).

³²⁵Die feit dat die woord "geliefde" (*Slagplaas*:40) binne aanhalingstekens geplaas word, gee 'n ironiese betekenisonderskeiding aan die woord. Dit kan onder meer daarop dui dat die "geliefde" net deur die hoofkarakter as sodanig beskou word en dat dit nie 'n wederkerige begrip is nie.

"halfhartig besig (is)om sy geruite katoen-boxer short van Hilton Weiner met een hand bó te probeer hou" (*Slagplaas*:14). Daar word ook in hierdie verhaal verwys na "die laaste Donderdagoggend", terwyl dit in "Die affair" duidelik gemaak word dat die verhouding op 'n Vrydagaand beëindig is (*Slagplaas*:15). 'n Verdere ooreenkoms is die verwysing in beide verhale na die Noord-Amerikaner se "minimalistiese woonstel met die futon" (*Slagplaas*:13;40). Die verteller skryf ten slotte ook aan 'n vriend en bevestig dat hy baie "(o)or die ex-VSA-spokie" met sy terapeut praat (*Slagplaas*:45). Die emosionele trauma van die verteller, waarvan die leser reeds in die openingsverhaal kennis geneem het, is dus na hierdie verhaal getransponeer.³²⁶

Omdat die verskillende drome wat in hierdie verhaal ter sprake is, as't ware 'n psigo-analitiese staalkaart van die hoofkarakter se psige is, word die inhoud daarvan kortliks aangedui.

Droom 1

Die hoofkarakter besoek 'n huis op soek na sy "eertydse minnaar". Hy vind sy "geliefde" tussen 'n klomp mans, toegewikkel in die Amerikaanse landsvlag op 'n baar en "stralend gelukkig" (*Slagplaas*:40).

Droom 2

Die tweede droom is nie 'n droom nie, maar 'n herhalende fantasie oor die gewese minnaar. Dit word egter deur hom as 'n "soet, soet droom" beleef. Waneer die hoofkarakter "nag na nag" soggens drie-uur wakker word, fantaseer hy oor seksuele verkeer met die gewese geliefde terwyl hy homself streel (*Slagplaas*:40-41).

Droom 3

Die derde droom word nooit aan die terapeut vertel nie. Dit wil lyk asof hierdie droom plaasvind in die oomblik van bewustelose toestand waarin die hoofkarakter verkeer nadat hy by 'n stoombad te veel "poppers" ('n gewaande afrodisiak) ingeasem het. In hierdie droom neem die verteller se pa 'n foto van die gesin by hulle motor. Sy suster Marie kry 'n pak slae

³²⁶ Verskeie resensente het daarop gewys dat *Slagplaas* as eenheidsbundel gelees moet word, en dat dit vanweë die oorvleueling van gegewens in die verhale dikwels moeilik is om aan te dui waar een verhaal eindig en 'n volgende begin. Die verbande tussen hierdie twee verhale is 'n goeie bewys daarvan.

omdat sy die kat in die huis toegelaat het. Die pa vat die kat aan sy stert en slaan hom dood teen 'n muur. Die ma huil omdat sy na "Ouma" verlang. Die verteller "vee oor haar baard (sic) en soen haar kroontjie" (*Slagplaas*:41).

Droom 4

Hierdie droom, wat vertel word in 'n brief wat aan 'n vriend gerig is,³²⁷ verskil wat aanbieding betref van die res van die verhaal omdat dit in die eerste persoon geskryf is. Uit hierdie brief word dit duidelik dat die briefskrywer en die hoofkarakter (wie se ervarings in die tweede persoon vertel word) een en dieselfde karakter is, omdat ook die briefskrywer telkemale "soos klokslag ... drie-uur wakker (skrik)". Die droom wat vertel word, gaan oor die verteller se ervaring dat hy op 'n sandbank in die see sit met sy rug teen 'n muur, sukkelend om kop bo water te hou terwyl die golwe uit twee rigtings op hom neerslaan. Sy terapeut roep hom vir 'n sessie. Hy besoek eers 'n toilet, maar dié verander in 'n loopring. Kinders onderbreek die terapie sodat hy radeloos die houtpanele agter sy terapeut oopskuif, waarna sy dan danspassies aan 'n klomp toneelspelers leer wat besig is om te repeteer aan 'n Tsjechov-stuk (*Slagplaas*:43-44).

Droom 4 (a)

Die briefskrywer erken in 'n voetnoot (wat kennelik nie deel van die brief is nie) dat sy droom nie verloop het soos hy dit in die brief beskryf het nie. In die "werklike" droom is sy ma en pa saam met hom by die terapeut. Hulle ry in 'n motor waar die verteller met 'n flitslig vir sy pa aandui waar om te ry, maar die pa "neuk al in die gras langs die grondpad in". Wanneer die terapeut aankondig dat die sessie sal begin, soek hy 'n toilet. Dié verander in die kinders se loopring. As die sessie begin, stamp 'n kind die deur oop. Hy skel op die kind. Die sessie vind nooit plaas nie, want die terapeut skuif die deure na die woonvertrek oop, en terwyl hy toekyk, dans hulle saam met-die lede van 'n toneelgeselskap wat aan 'n Tsjechov-stuk repeteer (*Slagplaas*:44).³²⁸

³²⁷Die oorspronklike brief, gerig aan Ryk Hattingh, is deel van die NALN-dokumentasie (MS 2970/95/234). Enkele veranderings is aangebring, soos dat die naam van Max du Preez verander is na "die redakteur" (*Slagplaas*:42). Daar word ook spesifiek melding gemaak van die koerant, die *Vrye Weekblad* wat "soos 'n lyk in die lug" hang. Die res van die karakters se name, Vernon, Tinus, Andy en Nadine is egter onveranderd.

³²⁸Die feit dat die verteller die leser inlig dat sy droom "anders verloop" het (*Slagplaas*:44) dui op 'n duidelike fiksionaliseringstekniek (die voorafgaande was nie feitlik

Droom 5

In 'n tweede brief aan 'n vriend skryf die hoofkarakter van 'n droom wat hy gehad het van "my en my pa". Die inhoud van die droom word (weer eens) nie gegee nie, maar die leser beseft dat dit dieselfde droom moet wees waarom die terapeut "verbyster" gesit het (*Slagplaas*:46).³²⁹

Droom 6

Hierdie droom word nie deur die hoofkarakter gedroom nie, maar deur sy ma. In dieselfde brief aan sy vriend waarin hy vertel oor die droom van hom en sy pa, laat weet die verteller dat sy ma 'n droom oor hom gehad het wat haar ontstel het. Sy het gedroom dat hy sterwend is, en dat sy gebid het dat God eerder vir haar moet wegneem as haar seun. Die pa se reaksie, dat sy dadelik moet bel om hoor of hul seun "okay" is, laat die leser beseft dat die ouers realistiese waarde aan drome heg (*Slagplaas*:46).

Droom 7

Hierdie droom word deur die verteller gesien as "die droom waarmee jy die laaste hoop dooddroom", en dit word ook nie aan die terapeut vertel nie, omdat "dit nog gedroom moet word". Net soos Droom 2 waarin die verteller met sy geliefde verkeer, is dié droom dus ook eerder 'n fantasie as 'n droom. Die verteller verkeer seksueel met sy geliefde terwyl hulle in 'n motor ry, tot hulle gestop word by 'n padblokkade waar "die manne in die uniforms op ons wag". Die verteller se siening dat hierdie droom die "laaste hoop dooddroom" kan moontlik verband hou met die rol wat die padblokkade in dié droom speel. Dit is 'n suggestie van einde van die pad (die dood?). Die "manne in uniform", dit wil sê verkeersbeamptes of polisie, wat kennelik nie geneë sal wees met die gevaar wat hul seksuele bedrywighede tydens die bestuursaksie vir hulself en ander padgebruikers inhou nie, kan ook gesien word as magsfigure wat oor lewe en dood beskik.

Droom 8 (= Droom 5)

Die droom waarmee die verhaal afgesluit word, is dié droom waarop die leser reeds by twee

korrek nie) sowel as defiksionalisering (nou gaan ek die "korrekte" droom vertel). Maar die leser kan wel wonder of hy/sy die gekorrigeerde weergawe as die "korrekte" kan aanvaar, nadat hy bewus gemaak is van die manipulasie deur die verteller.

³²⁹In die oorspronklike brief aan Ryk Hattingh (sien voetnoot 327) gee hy wel die inhoud van dié droom: "Een nag gedroom ek en my pa naai" (MS 29970/95/235).

geleenthede vroeër attent gemaak is, dié een wat die terapeut "verbyster" laat³³⁰ (*Slagplaas*:40; 46). In hierdie droom is die verteller en sy pa êrens bo die "verlate landskap van die bedompige dorp". Hy huil, en sy pa raak aan hom en sê dat hy nie weet hoe om hom te troos nie. Hy en sy pa verkeer dan seksueel intiem met mekaar; eers sukkelend, maar dis wanneer sy pa hom begin streel "dat ek oopmaak en oor hom neersink en nog later dat ons met stywe piele in mekaar se gorrels lê en stik" (*Slagplaas*:46).

Soos dit uit hierdie veelvuldige en komplekse drome blyk, aktiveer die liefdesteleurstelling en die depressiewe toestand waarin die verteller (Koos) verkeer, 'n verskeidenheid ander traumas (wonde) in sy psige. In die brief aan sy vriend verklaar hy homself as "postmodernis", en aanvaar die "mild paranoia" wat volgens Charles Jencks³³¹ ('n bron wat hy aanhaal) daarmee gepaard gaan (*Slagplaas*:45). Dié "Post Modern feeling" is egter nie 'n troos vir die "verskriklike verdriet" wat hy ervaar nie. Dit is vir hom 'n "(k)ak tyd", en soos die boek van Karel Schoeman wat hy lees,³³² is ook sy lewe "die ene verdriet" (*Slagplaas*:45). Een van die probleme wat hy ondervind, is onder meer sy verhouding met sy ouers. Een aspek daarvan, volgens die terapeut, is dat die verteller se ma afwesig is in sy psige: "You have defaced your mother in your psyche" (*Slagplaas*:41).³³³ Sy sê egter niks oor sy pa nie.³³⁴ Die verhouding

³³⁰Die "verbysterde" reaksie van die terapeut (iemand wat juis veronderstel is om nie geskok te wees oor die intieme onthullinge van hul pasiënte nie) dui op 'n berekendheid wat die outeur in hierdie verhaal aan die dag lê. Die leser weet dat 'n skokkende onthulling gaan kom en word voorberei om ook "verbysterd" te reageer. Die vraag kan tereg gevra word waarom die terapeut, wat sekerlik 'n gekwalifiseerde sielkundige moet wees, "verbysterd" sou wees oor die droom. Sy kon immers identifiseer dat hy "devastated" en "inconsolable" is.

³³¹Charles Jencks is 'n Amerikaanse argitek/kritikus wat, aldus Brian McHale (1992:26,146) die "self-appointed custodian of the term 'postmodernism'" is. Hy is onder meer die skrywer van die boek *What is postmodernism?* Die byhaal van hierdie bron dui weer eens op Prinsloo se grondige kennis van die postmodernisme.

³³²Die roman van Karel Schoeman waarna verwys word, is heel waarskynlik *Afskeid en vertrek* van 1990.

³³³Hierdie uitspraak van die terapeut kan gesien word as 'n ironiese verwysing na die verhaal "Die affair" waarin die outeur inderdaad op literêre wyse sy moeder "defaced" het.

³³⁴'n Artikel wat kennelik vir Prinsloo van belang was by die skryf van hierdie verhaal, is Jung se hoofstuk "The battle for deliverance from the mother" in *Symbols of transformation* wat

met sy terapeut is ook problematies, soos sy drome oor haar uitwys. Hy probeer ontvlug van "die knaende herinnering aan die voorstedelike stilte in haar spreekkamer" (*Slagplaas*:42). Hy beskryf haar as 'n "yskoningin" en blameer haar dat sy nie erbarming het nie: "Waar is haar fokken erbarming?" (*Slagplaas*:46). Uit sy drome wat betrekking het op die terapeut, kan die leser aflei dat ook sy vir hom 'n soort gesagsfiguur (moederfiguur) geword het waarteen hy in opstand kom. Sy klap haar hande sodat hulle terapeutiese sessie kan begin, maar dan word hulle telkens onderbreek deur haar kind wat haar aandag as moeder opeis. Die politieke omstandighede en geweldpleging (in die Suid-Afrika van die vroeg negentigerjare) is 'n verdere komplikasie in die verteller se lewe. Hy skryf in sy briewe onder meer van 'n bom wat by sy werk ontplof het en die ontwrigting wat dit vir hom meegebring het. Te midde van hierdie veelvuldige traumas rig die verteller hom opeens ook tot "my liewe toehoorder" en vra 'n paar "gedrae vrae" (*Slagplaas*:47):

Slag 'n mens jouself dalk met jou eie offermes, deurboor jy jouself met jou eie pyl ... of is hierdie aanbidding van die lans maar hoe 'n paar van ons noodwendig ondergaan in hierdie tyd?³³⁵

Hierdie vrae in metaforiese styl word aan die "toehoorder" gestel, maar binne die konteks van

in die NALN-dokumentasie opgeneem is (MS 2970/95/237-242). Hierdie afleiding kan gemaak word vanweë die talle aantekeninge en onderstrepings wat Prinsloo by die kopie aangebring het. Hy het veral belangstelling getoon in Jung se teorie oor die ontwikkeling van die mite van die held en die gepaardgaande stryd teen die moeder wat 'n simbool is van die onbewuste. Sien ook volgende voetnoot.

³³⁵Op die kopie van die reeds genoemde artikel van Jung (sien vorige voetnoot), het Prinsloo die volgende woorde geskryf: "Slag ek myself dalk met my eie offermes, verwond deurboor ek myself met my eie pyl?"; "jy wat jouself verwond x bevrug?" en "Aanbid die lans" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/237-242). Hierdie woorde is geskryf by die gedeelte waar Jung die stelling maak: "the Crucified pierced by the lance ... (is) a true symbol of the man of the Christian era, tormented by his desires and crucified in Christ. (T)he torment which afflicts mankind does not come from outside, but ... man is his own huntsman, his own sacrificer, his own artificial knife ... The deadly arrows do not strike the hero from without; it is himself who hunts, fights and tortures himself ... he is wounded by his own arrow. As we know that the arrow is a libido-symbol, the meaning of this 'piercing' is clear: it is the act of union with oneself, a sort of self-fertilization, and also a self-violation, a self-murder". Vanweë die ooreenkoms in woord- en simboolgebruik, is dit duidelik dat Prinsloo hierdie gedeeltes direk van toepassing gemaak het op sy verhaal. Hierdie simboliek het ook betrekking op "PCP" waar die verhaal vertel word van die mitologiese Orion wat deur 'n pyl gedood word wat Artemis onwetend op hom afgeskiet het (sien ook afdeling 4.5.1 van hierdie studie).

die gevaarlike seks wat in die stoombaddens bedryf word en waaraan hy deelneem (*Slagplaas*:48) en die verwysing na die fallus as "lans", "pyl" en "offerme," is dit duidelik dat die verteller hierdie retoriese vrae eintlik aan homself stel. Bo en behalwe sy ander probleme is hy ook besig om te wroeg oor die moontlikheid dat hy sal "ondergaan in hierdie tyd". Die verwysing na die "ondergang" in samehang met stoomkamerseks en gay voorkeure, dui onteenseglik op die ongeneeslike geslagsiekte Vigs. Die vrae wat in hierdie verhaal deur die verteller gevra word, het na die dood van Prinsloo aan Vigsverwante oorsake 'n nuwe dimensie verkry. Dit was tydens die verskyning van *Slagplaas* nog nie algemeen bekend dat hy HIV-positief was nie. Hy was egter tydens die skryf van hierdie verhaal, wat aan die slot aangedui word as "Oktober 1990 - November 1991", reeds self daarvan bewus (Schoombie, 1994:72). Die verteller se toestand van uiterste depressie, en die intertekstuele aanknoping by Breytenbach se gelyknamige gedig met die tema van "ongeneesbaarheid", is dus des te meer funksioneel. Die verwysing na Jean Cocteau se gedig "Un ami dort" (*Slagplaas*:44) binne die konteks van hierdie siekte word ook nou duidelik. In dié gedig word die twee minnaars vergelyk met 'n "monster" ("love makes of lovers a single monster, of joy") wat homself vernietig ("devours itself with four hands"). Prinsloo se oeuvre kry hier opnuut 'n onteenseglike outobiografiese dimensie.

Die verteller probeer die traumas in sy lewe op 'n verskeidenheid maniere besweer. Hy is in terapie, doen fisiese oefening, skryf briewe en besoek sy ouers ("soos 'n wafferse held stert tussen die bene", *Slagplaas*:45). As laaste uitvlug besoek hy ook die "stoompotte" waar hy stoomkamerseks beoefen. Die leser besef egter dat dit alles die futiele pogings van 'n desperate mens is.

Die funksie van die drome in hierdie verhaal is tweeledig: as psigo-analitiese grondstof en as struktuurelemente. Selfs vir die leser wat nie kennis het van psigo-analise en die verklaring van drome nie, is dit nie moeilik om te besef dat die verteller intens verwond is, bedreig voel en sukkel om "kop bo water te hou" (soos in sy droom) nie. Die drome, wat sekerlik op psigologiese vlak veel stof vir die ervare analis kan bied, kan nie in hierdie studie volledig ontleed word nie. Hier word slegs gekyk na die inest-droom. Wat myns insiens wél belangrik is, is dat hierdie drome enersyds wys op die psigologiese warboel waarin die verteller verkeer,

en ook daarop dui dat daar selfs nie eens ontvlugting van sy probleme is as hy slaap nie. Sy drome is simptome, en 'n voortsetting van sy uitsiglose lewe, en daarom "ook wonde". Die verhaal is nie 'n poging van die verteller om enige helingsproses te beskryf nie, maar 'n collage van die traumas wat sy lewe oorheers. Sy desperate pogings om orde en heling te probeer bewerkstellig wys des te meer op sy weerlose posisie. Dié verhaal wat aldus Olivier (1992) 'n requiem is vir die verlore geliefde, is eintlik ook 'n requiem vir homself.³³⁶

5. Die laaste droom in die verhaal, die inestieuse vader/seun-droom, verkry struktureel en tematies besondere prominensie. Die leser word nie net deur middel van die uitsteltegniek voorberei op (en nuuskierig gemaak vir) dié droom nie, maar dit beklee ook die belangrike slotposisie in die verhaal waar die inhoud van die droom as klimaks van die verhaal aangebied word en 'n finale "onthulling" oor die verteller se droomlewe gemaak word. In die meeste samelewings is inest een van die belangrikste taboes en uiteraard sal hierdie "ontboeseming" vir 'n groot aantal lesers skokkend wees. Die feit dat dit 'n droom is en nie 'n "ware" gebeurtenis nie, kan egter vir die leser aandui dat hy simbolies-interpreterend met hierdie gegewens moet omgaan. Die psigoloog Andrew Samuels (1989:68-69) en verskeie ander bronne wys daarop dat die sielkundiges Freud en Jung moontlik hul grootste verskille gehad het ten opsigte van die betekenis van drome en fantasieë oor inest. Waar Freud van mening was dat sodanige fantasie of droom letterlik en kousatief ten opsigte van die dromer beoordeel moes word, was Jung van mening dat dit van metaforiese betekenis is. Samuels vat Jung se interpretasie oor inestieuse drome as volg saam:

Jung's view was that the unconscious aim of incest fantasy was not a desire for intercourse with a parent, but a symbolic expression of a longing for the rebirth of oneself through contact with the "parental soil". A wholly different meaning for regression then emerges: a movement back to a regenerative source for the purposes of personality enhancement and enrichment.³³⁷

Alhoewel daar in die wetenskap van die psigologie wyd oor hierdie saak gedebatteer is, en

³³⁶Dit is insiggewend dat hierdie verhaal in 'n vroeër weergawe die subtitel "'n Klaaglied" gehad het (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/239). 'n Klaaglied word onteenseglik verbind met die dood. Die skryf van hierdie verhaal was moontlik ook terapie vir die konkrete skrywer.

³³⁷Jung se siening dat die verwonding van die self ook self-bevrugting is (soos uiteengesit in voetnote 334 en 335), sluit hierby aan.

Jung se siening ook nie as 'n volledige verklaring gesien word nie, het verskeie psigoloë daarop gewys dat Jung se teorie oor hierdie saak waarskynlik die mees aanvaarbare een is. Samuels se eie mening oor inestieuse drome en fantasieë sluit hierby aan: "The psychological function of incestuous sexuality is to facilitate the closeness of love" (1989:69).

Hierdie uitsprake plaas die droom wat die verteller oor sy pa het in 'n totale ander lig as die oënskynlike skokkende "onthulling" van 'n taboe.³³⁸ Wat dus inderdaad hier op simboliese vlak gedemonstreer word, is die verteller se behoefte aan 'n "hergeboorte", aan 'n smetlose, nuwe begin, aan liefde. So 'n hergeboorte is as gevolg van sy gesondheidstoestand nie moontlik nie. Sy intense behoefte aan liefde is enersyds deur sy eertydse geliefde versmaad, andersyds is daar tussen hom en sy ouers ook nie veel wedersydse begrip nie.³³⁹ Sy "wonde" is ongeneeslik, en sy drome simptome daarvan.

6. Die kennis wat die leser (tans) het oor Prinsloo se siekte wat onafwendbaar tot sy dood sou lei, bring 'n belangrike aspek van hierdie verhaal onder die aandag, te wete die skryfhandeling as terapie. Brian Finney (1985) haal D.H. Lawrence se bekende uitspraak aan dat "one sheds one's sickness in books - repeats and presents again one's emotions, to be master of them." Volgens Finney is die skryfaksie baie naby aan die psigo-analitiese proses waardeur gebeure besweer word deur dit te herleef: "Numerous autobiographers are motivated by a similar desire to free themselves from their past by re-experiencing it" (1985:162). Omdat dit in hierdie verhaal duidelik is dat die verteller die traumas in sy lewe op 'n verskeidenheid maniere probeer besweer (hy is in terapie, doen fisiese oefening, skryf briewe en besoek sy ouers) kan daar aangeneem word dat ook die skryfhandeling 'n terapeutiese poging is - en

³³⁸Henning Snyman (1992) se uitspraak dat hierdie verhaal 'n "oedipale element aan bod stel wat stelselmatig deur die bundel heen vervul word" is myns insiens foutief. Die droom is 'n simboliese manifestasie van 'n geestestoestand en dui nie op 'n oedipale situasie nie. Omdat hy nie verder op sy stelling uitbrei of dit tekstueel bewys nie, is dit ook onduidelik wat Snyman bedoel as hy sê dat dit "deur die bundel heen vervul" word.

³³⁹Die uiterlike tekens van liefde wat deur die ouers aan die seun bewys word, geskenke soos kleinkoekies en 'n onderkombers vir die winter (*Slagplaas*:47), word as ietwat ironies deur die verteller ervaar.

uiteraard outobiografies van aard.³⁴⁰ Daar is egter terselfdertyd verskeie fiksionaliseringstegnieke aantoonbaar om hierdie uitspraak te weerspreek. Soos in die bespreking van die vorige tekste aangetoon is, moet beide hierdie prinsipies deur die leser in aanmerking geneem word. Die wisselwerking tussen "ek/jy" en "hy/die man" by Prinsloo hou altyd verband met die spanning tussen defiksionalisering (ek) en fiksionalisering (hy). Die belangrikheid van feitelike noukeurigheid word egter ondergeskik gestel aan die psigologiese samehang van alles - die dromende en die "werklike" Koos word een, die "ek" en die "jy" alles deel van een psigologiese "werklikheid".

7. Die funksionaliteit van die outobiografiese vertelling lê myns insiens hoofsaaklik in die direk-persoonlike sfeer wat in hierdie verhaal geskep word. Dit is nie maar net die verhaal van 'n man (enige fiktiewe mens) wat geteisterd is nie, dit is nou die (ware) verhaal van 'n "werklike" persoon, Koos Prinsloo. Vanweë die outobiografiese grondslag van die verhaal kan die insluiting van die inest-droom in die slotgedeelte ook nie gesien word as 'n (ongeloofwaardige) verbeeldingsvlug of lugubere skoktaktiek nie. Met die psigo-analitiese interpretasie wat daarmee gepaard gaan, beleef die leser iets van die pynlike en weerlose posisie van die verteller wat liefde en embarming ontbeer, en sy angste oor 'n onafwendbare dood. Die literêre leser wat abstraherend lees, moet die outobiografiese grondslag van die verhaal erken, maar terselfdertyd die kodes van fiksionalisering eerbiedig - die waarmerk van die ideale Prinsloo-leser. Hierdeur verkry die verhaal ook universele geldigheid.

4.4.4 "Die poort van hemelse vrede"

1. "Die poort van hemelse vrede" is 'n reisverhaal wat duidelike ooreenkomste vertoon met die openingsverhaal in Prinsloo se debuutbundel, *Jonkmanskas*. Soos in die verhaal, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", is Amerika die land waarheen gereis word, daar word

³⁴⁰Hierdie poging is by voorbaat gedoem, omdat die postmodernistiese teks volgens D'haen (1987:148, 151) nie 'n terapeutiese instrument kan wees nie. Dit is nie in staat om oplossings of alternatiewe te bied vir die postmodernistiese mens se probleme nie. Dit kan dit slegs diagnoseer deur in sy ontologiese onsekerheid te deel en "by suffering it the same way he does".

(gedeeltelik) gebruik gemaak van 'n sikliese struktuur (die paragraaf op bladsy 55 stem ooreen met die openingsparagraaf van die verhaal) en die verteller word geïdentifiseer as "Koos". Daar is egter ook opvallende verskille. Waar die verteller, die "jongman" van die eerste verhaal deur middel van sy familieverbintenis en -geskiedenis geïdentifiseer is, stel hy hom in hierdie verhaal self (aan 'n vreemdeling) voor as "Koos" (*Slagplaas*:52). Daar word aangeneem dat die naam "Koos" beteken dat daar na die konkrete outeur verwys word, dus identifiseer hy hom hier self as outobiografiese verteller. 'n Verdere verskil is dat die verteller wat in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" grootliks as 'n nie-kommunikatiewe karakter opgetree het, in "Die poort van hemelse vrede" deurgaans aan sy leser 'n besonder intieme en persoonlike "kyk" in sy wedervaringe gee - ook in die letterlike (fotografiese) sin van die woord.

2. Die verhaal begin die oomblik wanneer die verteller ("Die Arme Toeris") die vliegtuig betree en plaasneem langs 'n onvriendelike paartjie wat hy in sy gedagtes "Mr Stetson en Mrs Kraag" (*Slagplaas*:60) noem. "Die Arme Toeris" reis nie alleen nie. Dit word gou duidelik dat die verteller hiperbewus is van sy lesers, dat hy hulle as sy "Liewe Medereisigers" (*Slagplaas*:50) saamneem op hierdie reis. Hy maak hulle telkens attent op dinge wat hulle moet raaksien, nooi hulle saam na die plekke wat hy besoek en gee hulle insae in sy wedervaringe en gedagte-wêreld. Die (oënskynlik) intieme en openhartige verhouding wat so ontstaan, word verder gesuggereer deur die inklusiewe "ons" waarmee die verteller en medereisigers benoem word.³⁴¹ Hy laat hulle selfs in sy notaboekie kyk en gee hulle insae in die artikel wat die joernalis besig is om te skryf (*Slagplaas*:55, 56). Die reis as metafoor vir die verhaalkuns word hier op 'n baie letterlike manier toegepas: die leser "reis" saam en beleef alles wat die verteller beleef. Wat hiermee saamgaan, is die besonder aktiewe rol wat aan die leser van hierdie postmodernistiese verhaal toegesê word. Olivier (1992) sê tereg dat die leser hier "sterker as in enige ander verhaal betrek (word) in 'n volgehoue, tergende gesprek".

³⁴¹Sien byvoorbeeld die opmerking: "En moenie vergeet van die Show palace curio shop nie waar *ons* 'n perfekte afgietsel van Jeff Stryker ... se mansac kan koop" (*Slagplaas*:50, my kursivering). 'n Advertensiefoto van hierdie dildo is deel van die NALN-dokumentasie: Ms 2970/95/240.

Die verhaal skep aanvanklik die indruk van los (reis)indrukke. Die afsonderlike paragrawe wat telkens 'n ander aspek of indruk van die verteller se reis beskryf, word soos in 'n collage saamgevoeg en vorm uiteindelik 'n "fotostrip". Die leser wat enersyds intieme medereisiger is, bly aan die ander kant ook deurgaans bewus van sy kunsmatige en voyeuristiese rol. Die ordenende, strukturende mag wat die outeur uitoefen, is oral sigbaar in die teks. Die verhaal word byvoorbeeld nie streng chronologies aangebied nie. Dit bestaan ook grootliks uit wat Smuts (1993) die "disparate plasing van verhaalbrokke" noem, sonder dat daar 'n duidelike verhaallyn (in die konvensionele sin van die woord) gevolg word.

Daar word van die leser verwag om medereisiger te wees en die verteller, Koos, se persoonlike wedervaringe te deel. Hierdie intimiteit word egter gerelativeer deur die onpersoonlike anonimiteit wat die toeris geniet. Dit word gemanifesteer deur die feit dat die verteller homself, en andere, met 'n verskeidenheid onpersoonlike beskrywings benoem. Die name wat hy aan homself gee, is onder meer: "Die Arme Toeris", "Die Besoeker Uit Die Buiteland" (*Slagplaas*:49), "Die Arme Vervreemde Toeris" (*Slagplaas*:51), "Die Arme Man" (*Slagplaas*:52), "Die Skrywer" en selfs die "implisiete outeur" (*Slagplaas*:55). Die enigste keer dat hy aan homself 'n naam gee, is wanneer Sally na hom kom met 'n uitnodiging om saam met haar en haar "baby" 'n bier te drink (*Slagplaas*:52). Hy stel homself aan haar voor as "Koos", maar wanneer sy nie dadelik dié (tipiese Afrikaanse) naam kan eien nie, neem hy die naam "Jim" aan.³⁴² Met hierdie gegewe word die outobiografiese aard van die verhaal bevestig. Hierdie self-identifikasie bevestig die aanname wat verskeie resensente gemaak het, naamlik dat die konkrete outeur in ál die verhale "feitlik persoonlik teenwoordig" is (onder andere Olivier, 1992), maar dat hy tog 'n sekere afstand behou.

Dit is egter nie net die verteller wat met 'n verskeidenheid name benoem word nie. Ook sy "medereisigers", die leser wat periodiek deur die verhaal aangespreek word, word benoem as "Liewe Medereisigers" (*Slagplaas*:50), "Liewe Leser" (*Slagplaas*:55), en selfs as "Gentle Readers" (*Slagplaas*:60). Die gesprek tussen die skrywer en sy leser, en die leser se reaksie

³⁴²Hierdie benaming het wel implikasies vir die interpretasie van ander verhale. Sien ook die bespreking van die verhaal "PCP" in afdeling 4.5.1 van hierdie studie.

op die verhaal (wat hy besig is om te beleef) word twee keer aan bod gestel. Dit gebeur wanneer die leser eksplisiet daaraan herinner word dat hy met die skrywer as implisiete outeur, dit wil sê 'n tekstuele konstruksie en nie 'n reële mens nie, te make het. Die eerste keer is op bladsy 55 waar die leser 'n glimp kry van die skrywer se notaboek en "sien" dat die "krabbelrig(e) handskrif" inderdaad die eerste sin is waarmee die verhaal begin. Die leser wat hom "nie laat voorsê nie" kan (aldus die outeur) ontnugter word deur die "phoney" en "trite" opset van hierdie metatekstuele verhaal. Die implisiete outeur voorsien hier by voorbaat 'n moontlike reaksie van sy leser en tree met hierdie leser in dialoog. Hierdie kunsgreep dui weer eens op die paradoksale aard van die verhaal. Die gesprek tussen die implisiete outeur en die implisiete leser is 'n kovensionele literêre tegniek; aan die ander kant (onder meer deur die gee van die naam van die implisiete outeur) word 'n reële skrywer (én leser) opgeroep. So ook is die motief van die "reis" 'n gewilde literêre motief (vergelyk ook "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis"), maar hier is daar ook suggesties van 'n reële reis wat onderneem is (onder andere deur die verwysings na reële plekke) en van 'n dokumentêre verslag van 'n oorsese besoek. Die leser wat nie verder hierdie "reis" wil meemaak nie, kan die boek toemaak en uit die verteller/skrywer se lewe verdwyn. Só 'n leser word vergelyk met die karakter Terry Brown wat 'n intense seksuele verhouding met die verteller gehad het, maar toe abrupt verdwyn het. Hy word ook deur die skrywer daaraan herinner dat die einde van die verhaal 'n "beloning" vir hom sal bied; indien hy sou voortgaan en die boek toemaak, verdien hy die belediging van John Barth³⁴³ wat so 'n leser 'n "dogged, unisultable, printorientated bastard" noem.³⁴⁴ Die verteller wens ook die oorhaastige leser dieselfde toe as Gilbert Sorrentino: "Stick that cucumber sandwich up your ass" (*Slagplaas*:55). Die implikasie van hierdie belediging aan die leser is dat hy/sy elitisties is ("cucumber sandwiches" word nou

³⁴³John Barth is 'n bekende Amerikaanse skrywer wat as 'n belangrike eksponent van die postmodernisme beskou word. Prinsloo boots in hierdie verhaal 'n tegniek na wat Barth ook in sy tekste toepas, naamlik om die leser van die verhaal direk aan te spreek.

³⁴⁴Hierdie aanhaling kom uit John Barth se verhaal "Life story" (*Lost in the funhouse*, 1969:123). 'n Vollediger gedeelte is: "The reader! You dogged, unisultable, printorientated bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction. You've read me this far, then? Even this far? For what discreditable motive?" Prinsloo se kennis van Barth se teks en gebruikmaking van hierdie aanhaling demonstreer sy (eie) postmodernistiese betrokkenheid. Dit illustreer ook die aktiewe rol wat van die leser in die postmodernistiese teks verwag word.

eenmaal beskou as behorende tot die elite), en dat hy/sy "printorientated" is. Die beskuldiging wat aan die leser gerig word, is dat hy net ingestel is op die teks en nie (soos die implisiete/konkrete outeur) die grense daarvan kan oorskry nie. Soos in die slot van die verhaal gewys word, gee die outeur van hierdie verhaal wél aan sy leser iets méér as net 'n tradisionele "teks" - die "beloning" van 'n pornografiese foto. Die foto staan egter nie buite die teks nie, dit is deel daarvan.

Die tweede gesprek tussen outeur en leser vind plaas op bladsy 56. Die outeur verwys na 'n joernalis se artikel oor die opstand in Beijing met die titel "Tiananmen Square" en haal direk daaruit aan asof hy feitlik oor die joernalis se skouer staan en lees terwyl dié besig is om die berig te tik. Die leser word pertinent gewys op die tegniek wat die skrywer toepas om die leser insae te gee in hierdie artikel - wat andersins ontoeganklik sou gewees het. Dit word deur homself beskryf as 'n "cheap trick".³⁴⁵ Dis asof die verteller die leser se kritiek op sy werkswyse by voorbaat formuleer én dit onttrag. Die boodskap wat hiermee aan die leser oorgedra word, is dat hy/sy steeds bewus moet wees van die feit dat die skrywer nie maar net besig is om te "beleef" nie, maar ook om te "beskryf", met ander woorde, om sy indrukke en ervarings fiksie te maak. Hierdie oënskynlike ambivalensie tussen reisiger/konkrete outeur en konkrete outeur/implisiete outeur word volgens Olivier (1992) gerieflik hanteer deur die post-modernistiese tegnieke wat Prinsloo in sy verhale gebruik. (Olivier brei in sy resensie nie uit op watter tegnieke Prinsloo toepas nie.) Smuts (1993) wys in sy bespreking van *Slagplaas* op één van hierdie postmodernistiese tegnieke: die (outobiografiese) skrywer word aangespreek as implisiete outeur en sodoende "tekstueel" gemaak. Die omgekeerde gebeur egter ook: die implisiete outeur word "reël" gemaak. Die leser, wat moontlik hom/haar te

³⁴⁵Dit is opvallend dat Prinsloo die opneem van "outentieke" dokumente in die teks deurgaans in sy oeuvre toegepas het. Waar die opneem van familiedokumente in ander verhale oorheers het, is dit in hierdie verhaal koerantartikels. Dit versterk enersyds die suggestie van 'n dokumentêre reisverhaal. Tipies van 'n dokumentêre reisverhaal, word ander se opinies oor 'n plek aangehaal om die leser daaroor in te lig. Andersyds is daar ook 'n suggestie van lesersmanipulasie deur die skrywer, dit wat hy (self) 'n "cheap trick" noem. Dit is ook nodig om daarop te wys dat die koerantartikel oor 'n plek handel wat nié deur die skrywer besoek is nie, maar dat hy gebruik maak van die joernalis se siening van die saak. Dit sluit nie net aan by die tegnieke van New Journalism nie, maar ook by die literêre opset van *debunking* en die tema van ontnugtering.

oortuigend in die rol van "Koos" se vertroude medereisiger kan inleef, word terselfdertyd teruggedwing na die wêreld van die fiksionele - ook hy/sy bestaan net by grasia van die teks. Prinsloo speel 'n berekende spel met sy leser waarin hy die leser se moontlike besware teen sy teks wil ondervang en ontcrag, maar erken terselfdertyd die belangrike rol wat die leser in die literêre kommunikasieproses het.

3. 'n Belangrike aspek van Die Arme Toeris se besoek aan New York, is sy seksuele betrokkenheid by verskeie persone. Die verteller "bewys" die teendeel van wat die burgemeester van New York te sê sou hê oor die bekamping van hoërisiko-seks in dié stad. Sy (gay) seksuele ontmoetinge is onder meer met Charles van Chicago se Wall Street Sauna (*Slagplaas*:50); met John, wat hom op die stasie voor Highgate ontmoet (*Slagplaas*:53,58) en met Terry Brown, wat hy in 'n boekwinkel ontmoet (*Slagplaas*:51). Behalwe hierdie seksuele eskapades, geleenthede wat deur Hans Ester (1996) getipeer word as anonieme en vlugtige seks, word die leser ook ingelig dat die verteller verskeie sekswinkels en -klubs besoek, dat hy onder andere vir hom 'n latex-penis koop, dat hy reageer op seks-advertensies (*Slagplaas*:50), dat hy na die "X-rated" laatnag-shows op televisie kyk (*Slagplaas*:49) en selfs 'n foto van een van die advertensies neem (*Slagplaas*: 51-52, 61), en dat hy toeskouer is van die Gay-parade. Die indruk wat die leser kry is dat die ander bedrywighede van die toeristiese verteller (onder meer 'n film oor Chet Baker en 'n idealisties-romantiese soektog na die bankie waarop die karakters Ike en Mary in die film *Manhattan* sit) heeltemal oorskadu word deur sy seksuele betrokkenheid by dit wat die stad bied. Onder die kunswerke wat hy wil opsoek, is byvoorbeeld dié van 'n "bronsfiguur muurskildery van Keith Haring"³⁴⁶ (*Slagplaas*:53). New York, sê die verteller tereg, is "a chick with a prick" (*Slagplaas*:50) en, vir die toeris wat ingestel is op die seksuele, in 'n banale sin 'n "poort na hemelse vrede".

4. Die titel:

Te midde van die verteller se toeristiese en seksuele bedrywighede is daar verskeie

³⁴⁶Hierdie muurskildery van Keith Haring is in 'n toilet in New York en beeld manlike naakfigure uit wat besig is met allerlei seksuele bedrywighede. Prinsloo het foto's van hierdie muurskildery geneem en, soos blyk uit Human en Rousseau se argiefmateriaal, wou hy dit aanvanklik gebruik in die verhaal "Klaarpraat".

verwysings na die titel van die verhaal. Die konteks waarbinne hierdie verwysings geskied, is duidelik weersprekend van enige "hemelse vrede", te wete 'n studenteleier se hongerstaking uit protes teen die Chinese soldate se aanval op pro-demokrasie-betogers op die Tiananmen Plein³⁴⁷ en mense wat aan infeksies sterf (*Slagplaas*:56, 57). Dit laat die leser beseft dat die titel 'n sterk ironiese betekenislaag het en dat dit hier ook gaan oor veel méér as 'n uitspattige, dekadente besoek aan 'n wêreldstad. Die verteller se belangstelling in die lewensverhaal van Chet Baker³⁴⁸ bring ook 'n verwysing na hierdie "poort" mee. Daar word vertel van Klein Bruce se "vriende op Fire Island (sterwende aan infeksies)", en die "uitweg" wat in Amsterdam gereël word.³⁴⁹ Die verteller wonder of hierdie "uitweg" die "Poort van Hemelse Vrede" is (*Slagplaas*:57). Binne die konteks van opstand, geweld en gevaarlike seks wat in hierdie verhaal ter sprake kom, is dit duidelik dat hierdie "uitweg" die verlossende genadedood is.³⁵⁰ Die woord "poort" word in hierdie verhaal dus meerduidelik geaktiveer: dit dui op die dood; op die woord "sekskanaal" (wat weer verwys na die televisiebeelde waarna die verteller kyk, en die fisiese manlike en vroulike geslagsorgane), asook op die Christelike godsdiens. Die ontluistering/debunking van Christelike mites en -waardes word reeds in die

³⁴⁷Die bloedige Tiananmen Plein-gebeure in Beijing, China, waartydens tientalle mense (veral studente) deur soldate doodgeskiet is, het op 4 Junie 1989 plaasgevind, dus kort voor die verteller se besoek aan New York. Onderzoekende joernaliste se diepte-artikels het ná hierdie gebeure wêreldwyd verskyn, soos dié van John Simpson en die berig in die *NRC Handelsblad* waarna die verteller verwys. Die aanhaling wat die outeur uit laasgenoemde koerant gee, is 'n presiese weergawe van die werklike teks ("Oude mannetjesklik schoot zich weer naar de macht in China" in *NRC Handelsblad*, 27 Junie 1989).

³⁴⁸Chet Baker, 'n beroemde Amerikaanse trompetspeler van die vyftigerjare, was een van die "new apostles of cool and progressive jazz" (Ewen, 1977:445).

³⁴⁹Die artikel "Horn Loser" in *The Face* (datum onbekend) gaan oor Bruce Weber, 'n bekende (gay) modefotograaf in Amerika, se dokumentêre film oor die lewe van Chet Baker. Baker is voor die voltooiing van die film dood toe hy uit 'n venster van 'n Amsterdamse hotel geval het. Die polisie het dit aan selfmoord toegeskryf (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/243-250). Hierdie metode van selfmoord kom verskeie kere in Prinsloo se oeuvre ter sprake. Vergelyk byvoorbeeld "Neil Goedhals (33) is dood" (*Slagplaas*:33) en "Die dood van Karel Viviers" (*Die hemel help ons*:68).

³⁵⁰Hans Ester (1996) betrek die oeuvre van Koos Prinsloo by 'n resensie van Danie Botha se kortverhale *By die Soft Rock Klub* en sê dat seksualiteit by Prinsloo altyd verbonde is met wreedheid en pyn: "Tussen geslachtsverkeer en dood is de scheiding uiterst dun".

titel gesuggereer. Die feit dat hierdie titel met seksuele (selfs pornografiese) én geweldskonnotasies gelaai word, is maar een tegniek waarmee kritiek op die Christendom uitgespreek en dit gebanaliseer word. Die enigste "poort van hemelse vrede" is nie dit waarvan 'n "gedateerde" Bybel praat nie, maar 'n moderne slagveld waar dood, geweld en onverdraagsaamheid teenoor die medemens heers. Dit is nie net die titel wat hierdie boodskap dra nie, maar by uitstek die stuurse "Mr Stetson en Mrs Kraag" wat deur die implisiete outeur gebruik word om die Christendom se hipokritiese lewenshouding te demonstreer. Die egpaar se naamplaatjies ("Inspirational Tours") en hul reis na die "Heilige Land", identifiseer hulle as "Christene". Dit is ook duidelik dat hulle (soos goeie Christene betaam) nie rook of drink nie, en dat "Mrs Kraag" baie kuis aangetrek is. By hierdie paar is daar egter van die Christen se "liefde vir sy medemens" nie veel sprake nie. Die man "steel" by wyse van spreke die verteller se venstersitplek, en hulle "gluur" hom met "afsku" (oor sy byderwetse voorkoms?) aan. Die verteller se argwaan teenoor dié paternalistiese Christene word weerspieël in sy benamings vir hulle: "ou Mammie" wat aanleun teen "ou God-die-Vader" se arm (*Slagplaas*:49).

5. Binne die kode van 'n kritiese kyk na die Christendom, kry die ander "titels" waarmee beide die verteller en die leser benoem word, te wete "Die Arme Toeris", "Die Arme Man", "Liewe Medereisigers" en veral die "Gentle Readers" 'n addisionele (en ironiese) betekenisonderskeiding, omdat dit 'n Bybelse konnotasie³⁵¹ het. Hierdie titels herinner voorts aan die Bybelse gelykenisse waar die karakters volgens hul eienskappe getipeer word.³⁵² Terselfdertyd word "Heilige Land" (waarheen die Christene op pad is) in opposisie gestel teenoor "New York" (waarheen die verteller op pad is); "hemel" (saligheid) word gestel teenoor "seksuele poort" (aardse banaliteit) en "vrede" teenoor dood, geweld en misdaad. "God-die-vader" word ook (intertekstueel) in verband gebring met die verteller se konflik en

³⁵¹Dit is veral die benaming "Gentle readers" wat herinner aan die Christelike siening van 'n sagmoedige en liefdevolle God (soos in die liriek "Gentle Jesus meek and mild"), wat in kontras staan met die liefdeloosheid van die samelewing.

³⁵²Vergelyk byvoorbeeld die verhale "Die barmhartige Samaritaan"; "Die ryk jongman" of "Die getroue slaaf" soos dit in die Evangelies voorkom.

opstand teen die aardse vader³⁵³ én 'n weersin in die patriargale. Christelike "God-die-vader".³⁵⁴ In dieselfde paradigma kan daar ook 'n verbinding gemaak word tussen Christus en "Die Arme Toeris" en Chet Baker - veral wanneer die gay as 'n moderne gekruisigde gesien word.³⁵⁵

6. Visualiteit en die kamera-tegniek

Visualiteit is 'n belangrike aspek van hierdie verhaal. Soos in ander verhale in Prinsloo se oeuvre waar hy visuele materiaal aanbied ter ondersteuning van die vertelling, eksperimenteer hy ook hier deur beeldaspekte en kamerategnieke te transponeer na die skryfkuns - met besondere stilistiese effekte. Die verteller lig die leser reeds vroeg in die verhaal in dat "een van die eerste goed" wat na sy aankoms aan hom gewys word, die bestaan van die sekskabelkanaal (visuele pornografiese beelde) is. Hy kry ook die inligting dat een van die "min dinge" wat die verteller gekoop het, 'n kamera is. (Hy koop ook 'n latex penis.) Die leser kry op die koop toe die volledige instruksies oor hoe om met die kamera te werk (*Slagplaas*:49). Hierdie inligting is belangrik, omdat die verteller (én die leser) se visuele indrukke (op tipies toeristiese wyse) op film vasgelê word. (Die aanwysings word uiteindelik noukeurig in die slotparagraaf gevolg.) Coney Island is een van die laaste plekke wat die verteller besoek. Dit is hier waar hy 'n reeks foto's neem om later 'n "pseudo Hockney- of Tamaras-collage van die strip foto's te maak" om hom aan sy besoek te herinner (*Slagplaas*:51). Die verhaal wat self 'n aaneenskakeling is van brokke inligting, ondervindinge en toeristiese indrukke, is dus 'n ikoniese weergawe van so 'n "foto-strip".

Die slot van die verhaal loop weer eens uit op 'n foto.³⁵⁶ Hierdie visuele beeld stel besondere eise aan die leser en daag hom uit om van sy "tekserigtheid", waarvan hy voorheen beskuldig

³⁵³Sien onder meer Prinsloo se uitsprake oor sy pa en oupa in die onderhoud met Andrea Vinassa in *The Star* (27.4.1988).

³⁵⁴Vergelyk ook die uiting: "Fok God én haar knaende bloeiende vretende Moederpoes" in die verhaal "PCP" (*Slagplaas*:71).

³⁵⁵Hierdie tema word ook in die verhaal "PCP" uitgebou.

³⁵⁶Die eerste verhaal in *Slagplaas*, "Die affair", het ook 'n foto-einde.

is, af te sien - hy moet nou tradisionele grense oorskry en 'n fotobeeld wat deel van die teks is, interpreteer. Tom Gouws (1992¹) het aanvanklik die foto waarmee die verhaal afsluit, gesien as "'n dik plastiekpenis in 'n anus opgedruk".³⁵⁷ Dit is egter die advertensiebeeld van 'n vagina wat op 'n sekskanaal vertoon word.³⁵⁸ Gesien binne die konteks van die verteller se gay-voorkeure, is dit ironies dat dit juis die vroulike geslagsorgaan is wat hier op pornografiese wyse vertoon word.³⁵⁹ Hierdie "beloning" kan dus gesien word as ironiese en siniese kommentaar op seksuele banalisering en stereotipering³⁶⁰ én die leser se teksgerigtheid (die leser as "printorientated bastard"). Die leser wat alreeds vroeër in die verhaal voorberei is op die einde "waar jou beloning lê" (ook 'n Bybelse verwysing na die hemel), is terselfdertyd gewaarsku om hom te hou aan die normale leesreëls en nie dadelik daarheen te blaai nie (*Slagplaas*:55). Die leser wat aangehou het met lees, word met ander woorde "beloon" met 'n pornografiese uitbeelding. Daar is egter ook ander interpretasies van die foto moontlik. Olivier (1992) wys daarop dat, indien die leser wél die boek sou toemaak voordat hy die slot gelees/gesien het, hy nooit tot die insig sal kom dat die slot 'n parodie is op die reisiger in die land van wellus nie. Myns insiens dui hierdie foto juis op die kortstondigheid en eensaamheid van die gay se seksuele lewe. Die verteller staan in skerp kontras met sy prostituut-minnaar (John) wat hy na hul vlugtige seksuele spel weer "afstaan" aan dié se "jong Brooklyn-vrou". Wanneer John in sy vrou se arms lê (die "werklikheid"), moet die "vals" beeld op televisie vir die verteller tydelike seksuele afleiding en 'n ewe vals "poort na hemelse vrede" bied. Die porno-ster van die sekskabelkanaal het immers reeds vroeër in die verhaal aan die kyker die pseudo-belofte gemaak: "And if there's no one there, remember: you always

³⁵⁷Hierdie foutiewe afleiding is ten dele verstaanbaar, omdat die foto nie baie duidelik is nie (dit is 'n foto van 'n televisiebeeld). Die konteks van die slotgedeelte kon ook so 'n interpretasie tot gevolg gehad het. Dit word naamlik duidelik gemaak dat die verteller die latex-penis vasplak en daaroor hurk, kort voordat hy die foto neem (*Slagplaas*:60).

³⁵⁸Snyman (1992) sien hierdie fotobeeld binne die konteks van die titel as 'n fokale punt vir die hele bundel, maar omdat hy nie hierdie stelling uitbrei of motiveer nie, is dit nie duidelik wat hy presies daarmee bedoel nie.

³⁵⁹'n Feministiese lesing van die verhaal sal impliseer dat die gay verteller juis só sy argwaan teenoor die vrou toon deur die vroulike geslagsorgaan as pornografies voor te stel.

³⁶⁰Stereotipering is daarin geleë dat die vroulike geslagsorgaan dikwels in banale terme gesien word as "poort" tot genot, of in hierdie konteks, as "poort van hemelse vrede".

have me" (*Slagplaas*:52); met ander woorde, 'n afbeelding (die televisiebeeld), of namaaksel (die dildo) in die plek van die oorspronklike as "troos". Vir die verteller is hierdie seksbeeld 'n dubbele ontnugtering. Eerstens omdat dit 'n "namaaksel" (foto) is, en tweedens omdat dit 'n foto van die vroulike geslagsdele is, en dus nie die ware objek van begeerte vir 'n manlike gay persoon nie. Wat die leser verder in gedagte moet hou is dat die literêre teks ook 'n "nagemaakte lewe" is en 'n teleurstellende surrogaat vir "egte" lewe.

7. Die verteller bied die fotobeeld, asook die verbale beeld van waar hy voor John buk en "die glanspenis in sy gespanne keel (laat) inglip" (*Slagplaas*:60) doelbewus skokkend en kru aan vir al sy "Gentle Readers" en verál vir die veroordelende paartjie "Mr Stetson en Mrs Kraag". Met hierdie uitdagende uitbeelding betree hy enersyds die terrein van gay-politiek, en andersyds dié van die Christelike Godsdiens waarteen hy duidelik 'n afkeurende standpunt inneem. Dis asof hy hiermee aan al die skynheiliges, naïewelinge, onkundiges en veroordelende onderdrukkers wil wys dat daar 'n skadukant in die lewe van die gay persoon is en dat dit op provokerende wyse (soos in die gay-optog) aan die mensdom vertoon moet word. Dit is juis hierdie gemarginaliseerde bestaan wat die gay-persoon dwing om in 'n optog te loop om aanspraak te maak op erkenning en aanvaarding. Die feit dat daar soveel gay-organisasies is wat hulself vir dié optog gegroepeer het, dui paradoksaal juis op hul buitestaanderskap en die diskriminasie teen hulle. Selfs in die moderne "hede" is daar steeds nie iets soos demokrasie vir alle mense nie - soos die bloedbad op Tiananmen Plein van 4 Junie 1989 bewys. Ook teen gay-persone word gediskrimineer en hulle staan bloot aan aanranding en vervolging - soos wat inderdaad in die verlede gebeur het (soos die gebeure "twintig" jaar gelede tydens die Stonewall-opstand van 27 Junie 1969 toe fopdossers hul homoseksuele regte opgeëis het), en steeds gebeur: in die gay-optog word iemand met 'n bierbottel gegooi.

8. Die verteller jukstaponeer op vernuftige wyse verskeie diskoerse in sy relaas oor die gay-optog (*Slagplaas*:58-60). Die paragraaf begin met die verteller (Koos) se visie op die gay-parade. Dié optog, wat aanvanklik gekenmerk word deur vrolikheid (balonne en dansende mense) word gewelddadig wanneer iemand 'n optogganger met 'n bierbottel raakgooi. Chaos breek los. Die beskrywing word voortgesit, maar nou is dit 'n passasie (in Engels) uit John

Simpson se artikel oor die geweld in China. Vir die leser, wat nie 'n aanduiding van die outeur kry dat dit 'n nuwe diskoers is nie (behalwe dat daar van Afrikaans na Engels oorgeslaan word), lyk dit aanvanklik asof die gewelddadige gebeure op die gay-parade van toepassing is, en asof die verteller self die fokaliseerder is. 'n Derde diskoers kom aan bod wanneer die "Die Arme Toeris" "nie langer kan kyk nie" en by 'n gebou inhardloop. Vandaar is hy weer eens toeskouer van gewelddadige gebeure. Die enigste verskil is dat die wapens wat gebruik word nou panga's, kieries en sambokke is (*Slagplaas*:59). Met die noem van hierdie wapens is dit duidelik dat die situasie na Suid-Afrika verplaas is. Die paragraaf word afgesluit met die sinsnede: "Dit kon maklik gebeur het." Die verteller slaag in hierdie paragraaf voortreflik daarin om drie wêrelddele en drie verskillende situasies van geweld bymekaar te laat aansluit asof dit een verhaal is. Die eerste twee is feitelik gedokumentêre gebeure, die laaste is 'n fiktiewe verhaal, wat in die geweldsituasie waarin 'n Suid-Afrika van 1989 was, inderdaad "maklik (kon) gebeur het". Prinsloo se hantering van die verbinding tussen feite en fiksie; 'n realiteitsweergawe en een waarin die outeur se ordening duidelik blyk, is weer eens opvallend.

Die foto wat as slotbeeld dien, is in der waarheid 'n sametrekking van verskeie diskoerse in die verhaal. Dit word 'n futiele poging om 'n gebanaliseerde "poort" na "hemelse vrede", wat nié bereik sal word nie, vir een flitsende moment te konkretiseer. Maar, gesien teen die agtergrond van die bundelmotto, Didier Semin se uitspraak, is ook dié poging futiel. Want in die proses om dit te behou ("preserve"), word die verganklikheid daarvan in werking gestel en word die subjek tot 'n objek gemaak: "a living being into ... an absolutely disgusting pile of shit."

9. Die funksionaliteit van die outobiografiese vertelling in hierdie verhaal is veral daarin geleë dat Prinsloo hier die geleentheid geskep het om in gesprek met sy leser te tree. In die wisselwerking met die verskillende teksinstansies kry hy nie net die kans om sy postmodernistiese handgrepe en tegniese vaardighede te demonstreer nie, maar wys hy ook hoe gedurf hy die tradisionele grense wat die gespreksgenote in die literêre kommunikasieproses onderskei, en geskei het, oortree. Die outobiografiese vertelling dien nog 'n verdere doel: hy gebruik juis hierdie gesprekke om sy standpunt oor die status van die

artistieke teks te formuleer. Al word die leser deur 'n outobiografiese Koos uitgenooi om saam te reis, herinner hy die leser konstant daaraan dat hy besig is met 'n verhaal, en nie die werklikheid nie. Smuts (1993) se siening sluit hierby aan. Hy is van mening dat Prinsloo aspekte van die literatuurteorie doelbewus toepas "om sy leser te probeer manipuleer vir sy saak". Smuts sien hierdie manipulasie egter nie noodwendig as negatief nie, en noem dit

een van die aantreklike elemente van die bundel, omdat dit aan die leser so 'n aktiewe rol toeken. Die geaktiveerde leser toets egter ook die skrywer, en gegee die uitermate gedurfde aard van die teks, word die hele moontlike resepsie van die bundel deur die potensiële lesers 'n komplekse en ook baie boeiende aangeleentheid.

4.4.5 "Huisbesoek"

1. Hierdie verhaal is die relaas van 'n besoek van die verteller aan sy ouerhuis. Dit word baie gou vir die leser duidelik dat ook hier 'n outobiografiese verteller, met ander woorde, 'n Koos-karakter aan die woord is, omdat daar verskeie verwysings is na die (reeds bekende) Prinsloo-familiegegewens en afsonderlike lede van die familie en hul werksmense by name (en byname) betrek word. Verwysings na Moiben, Verbrandebos en Newcastle (waar die ouerhuis is), asook na Ouma Ben, Albertina, haar dogter Tembi en haar broer Piet, en "Seune" (die familie se troetelnaam vir Koos), bevestig dat dit inderdaad hier oor die Prinsloo-familie, en Koos, gaan. In die slotparagraaf van die verhaal word dit finaal bevestig as die pa sy hele gesin afsonderlik en by name noem: "Ja, Koos, vir jou en Ma en Toors en Marie" (*Slagplaas*:99). Daar is al verskeie kere in hierdie studie gewys op die outentisiteit van hierdie karakters.³⁶¹

2. Die seun se besoek aan sy ouerhuis gebeur kort na Kersfees, en kort ná die noodoperasie waarin sy ma se galblaas verwyder is. Dit is duidelik dat hulle ook onlangs na 'n nuwe huis getrek het,³⁶² want verskeie verbeteringe en aanbouings wat aangebring is, word vir die seun uitgewys, onder andere die "paving" en die vertrek vir die wasmasjien. Dit is opvallend dat

³⁶¹Sien onder meer die huldeblyk van Schalk Schoombie (1994).

³⁶²Die verteller noem dat sy modelvliegtuigie opgeduik het "toe sy ouers van die kragstasie dorp toe (ge)trek" het (*Slagplaas*:99).

hierdie besoek, wat duidelik deur die pa en ma verwelkom word,³⁶³ nie vir die verteller so aangenaam is nie, en dat hy as moderne stadsmens vervreemd voel van sy ouers. Soos ook in sy ander "huisbesoek"-verhale³⁶⁴ het "die seun" nie veel te sê nie en volstaan hy met feitlik monosillabiese antwoorde op hul vrae. Dit is verder opvallend dat masturbasietonele, soos in Prinsloo se ander huisbesoek-verhale, ook hier voorkom.³⁶⁵ In "Huisbesoek" (*Slagplaas*:99) is dit "(V)ir die derde keer die oggend". Volgens Hans Ester is die tonele van masturbasie in Prinsloo se oeuvre³⁶⁶

symptomatisch voor zijn eenzaamheid en zijn onvermogen tot ware gemeenschap ... Deze zelfbevrediging ... zijn uiting van het verlangen om de doem der eenzaamheid in een aanhoudende roes te doorbreken en een paradijselijke toestand te bereiken (1994:141).

Dit is eintlik te verstane dat daar nie sinvolle gesprekke tussen Koos en sy ouers plaasvind nie, omdat beide sy ma en pa se eenrigting-gesprekke net 'n stroom van nuttelose inligting oor onbelangrike, huislike sake is. Die ongesofistikeerde gesprekke, vol rassistiese uitinge³⁶⁷ kenmerk hulle as ouderwets en kleinburgerlik. Die verhaal herinner ook aan 'n ander familiebesoek wat Koos gebring het, en wel dié aan sy suster wat in die verhaal "Die wond" beslag gekry het. Daar is verskeie raakpunte tussen hierdie twee verhale. In elke verhaal het ma en dogter pas 'n groot operasie ondergaan, word daarvan gewag gemaak dat hulle moet wegbly van vetterige kos en dat hul las het van hul operasiewonde (*Slagplaas*:21,96,99). Wanneer die pa in "Huisbesoek" sê dat die ma se galblaas 'n familiekwaaal is (ouma Ben is daaraan dood), kan die afleiding gemaak word dat die dogter ook aan dié kwaal lei (of gelei

³⁶³Daar word byvoorbeeld besondere sorg gegee aan die kleinkoekies wat vir die seun gebak word. Dit word nie gebak asof dit iets is "wat jy Kersfees vir die meid bak" nie (*Slagplaas*:97).

³⁶⁴Vergelyk byvoorbeeld hierdie verhaal met "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" in *Jonkmanskas* en "And our fathers that begat us" in *Die hemel help ons*.

³⁶⁵Sien ook *Die hemel help ons* (16) en *Slagplaas* (26).

³⁶⁶"And our fathers that begat us" (*Hemel*:16), "Die wond" (*Slagplaas*:16).

³⁶⁷Die leser kry die indruk dat die rassistiese uitinge wat gebruik word, nie bedoel is om te kwets nie, maar dat dit spraakgewoontes uit 'n ouer era is wat nog nie afgeleer is nie. Dit kenmerk die ouerpaar ook as ouderwets en onsensitief.

het). 'n Verdere ooreenkoms is die rol wat drome in die verhaal speel. In "Die wond" word die verteller (Koos) se drome en fantasieë gegee; in "Huisbesoek" is dit die pa se droom wat aan bod kom. Hiermee kom 'n paar belangrik motiewe in *Slagplaas* weer eens na vore: wonde, drome en die verhouding van die verteller met sy ouers.

3. Dit is opvallend dat daar in hierdie verhaal met sy derdepersoonsvertelling in feitlik "ontmenslikte" terme verwys word na "die ma", "die pa" en "die seun". Die voormalige huiswerker, Albertina, en haar familieleden, word egter nie met dieselfde onpersoonlikheid beskryf nie. Albertina sterf in die tyd wat die verteller se ma aansterk van haar operasie, en hulle kan nie haar begrafnis bywoon nie. Dit is egter duidelik dat hulle, na al die jare wat sy in hul diens was, steeds kontak het met haar en dat daar 'n besondere band tussen hulle is.³⁶⁸ Hulle is op hoogte van wat met haar gebeur en die simptome van die siekte waaraan sy gesterf het, en neem ook haar broer in diens. Die nuwe huiswerker, Makhulu, is kennelik nie so gewild soos Albertina nie, omdat daar spesiaal vir haar 'n was- en strykplek aangebou word om haar "onder ma se voete" uit te kry (*Slagplaas*:97).

Die slotparagraaf in die verhaal gee aan die leser 'n goeie aanduiding van die onderliggende spanning wat aanwesig is tussen die ouers en hul seun, al is daar in hierdie verhaal nie veel uiterlike tekens daarvan nie. Die pa vertel tydens die middagete 'n droom wat hy gehad het: dat Albertina se lykstoet op sy geboorteplaas verbykom en dat hy die hele familie ("Ja, Koos, vir jou en Ma en Toors en Marie") aansê om saam met die roubeklaers agter die kis in te val, omdat "dit tradisie" is. Die pa dwing in sy droom sy hele familie om 'n tradisie te volg. En dit is juis teen hierdie tradisievastheid (verkramptheid) wat die seun in opstand kom en die breuk tussen hom en (veral) sy pa veroorsaak. Die feit dat die ouers 'n "nuwe huis" betrek het en die ma 'n "operasie" ondergaan het, het 'n ironiese dimensie. Saam suggereer dit die moontlikheid van herstel en 'n nuwe lewe; dat daar genesing is vir die wonde van die "slagplaas" van die lewe. Van genesing en 'n nuwe begin is daar (in elk geval vir Koos) geen sprake nie.

³⁶⁸Hierdie verhouding kom ook in die verhaal "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" ter sprake.

'n Verdere ironie kom na vore as hierdie verhaal saamgelees word met "Sy het nie 'n geluid gemaak nie". In dié verhaal kry die leser die inligting dat dit juis die pa is wat Albertina weggejaag het. Die leser wonder onwillekeurig of die pa skuldig voel daaroor en dié skuldgevoel deur sy droom manifesteer deur almal te dwing om hul plig teenoor haar na te kom.

4. Die outobiografiese gegewe in hierdie verhaal is myns insiens voor die hand liggend, omdat dit (weer eens) 'n verklaring bied vir die spanning tussen die seun en sy pa wat een van die belangrikste temas in Prinsloo se oeuvre is. Die leser het reeds vanaf *Jonkmanskas* 'n bepaalde beeld opgebou van die Prinsloo-familie soos dit deur die skrywer-seun voorgehou en selfs deur 'n aantal foto's "bevestig" is. Die beeld van 'n voorstedelike, konserwatiewe en patriargaal-gedomineerde gesin word ondersteun deur die intertekstuele verbande tussen die familie verhale (soos onder meer die direkte verwysings na die gesins- en familie lede) sodat die leser feitlik die indruk kry dat hy deur die Prinsloofamilie-album blaai. Die skrywer wat in opstand kom teen sy ouers en dit waarvoor hulle staan, steek nie hul gebreke en tekortkominge weg nie, maar stel dit juis aan die kaak. Vanweë die intiem-persoonlike sfeer wat deur Prinsloo se outobiografiese verhale oorgedra word, bly die leser nie onbetrokke nie - dit is nie net nog 'n "storie" nie, maar dra swaar aan die suggestie dat dit "die waarheid" is. Hy/sy bou enersyds 'n gevoel van solidariteit met die skrywer/verteller op, maar behou andersyds ook 'n mate van objektiwiteit (en deernis teenoor die ouers) omdat hy/sy nie in direkte konfrontasie met die ouers is nie.

4.4.6 "Belowe jy sal niemand sê nie"

1. "Belowe jy sal niemand sê nie" is 'n verhaal waarin die ek-verteller 'n openhartige, en soms skokkend-eerlike beeld gee van sy seksuele ontwaking en ontwikkeling vanaf sy sesde jaar (1963) tot en met sy standerd nege jaar (1974).³⁶⁹ Saam met die verteller se jeugdige seksuele ervarings kry die leser egter ook 'n omvattende beeld van die mense en gebeure (ook historiese gebeure) wat deel was van sy kinderjare en bygedra het tot sy vorming.

³⁶⁹Prinsloo gee self die datum 1963 aan as die jaar waarin hy ses was (*Slagplaas*:100).

2. Die titel van die verhaal ³⁷⁰ suggereer dat die verteller die leser in sy vertrouwe (gaan) neem en geheime met hom sal deel, mits hy/sy dit nie oorvertel nie. Hierdie suggestie word egter geïroniseer deur die openbare aard van die teks. Dit dui ook op die geheimhouding wat gewoonlik met traumatiese kinderervaringe gepaard gaan, en spesifiek wanneer 'n ouer persoon vanuit sy magposisie 'n kind dwing om "nie uit die huis te praat nie." In hierdie verhaal dui dit op die gebeure rondom die pak slae wat die verteller as tienjarige kind van sy pa gekry het.³⁷¹ Dié slae het sulke fisiese letsels op hom gelaat dat hy die hele somer lank langbroek moes dra en nooit kon gaan swem het nie. Sy ouers het hom laat belowe dat hy "vir niemand (sou) sê wat gebeur het nie" (*Slagplaas*:106), veral aangesien die "oortreding" wat die kind begaan het, alles behalwe ernstig was en dit uiteraard die pa en sy opvoedingsmetodes in 'n negatiewe lig sou plaas. Gesien teen die uitspraak wat Prinsloo in die onderhoud met Ryk Hattingh (1993) gemaak het, en as motto by die bespreking van hierdie hoofstuk aangegee word, is dit duidelik dat die verteller met hierdie verhaal, en in *Slagplaas* as geheel, reageer op die "vorms van verdrukking" soos hy dit ervaar het.³⁷² Dit waaroor in die "werklike" lewe 'n sluier van stilte getrek is, dinge wat hy gedwing is om stil te hou, word nou deur die skrywer ontbloot en tot literêre teks verwerk.³⁷³

³⁷⁰ 'n Vroeër weergawe van hierdie verhaal (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/296) het die subtitel "(The confessions of an Afrikaans Farm-boy)" en 'n motto gehad. Die motto was die naskrif uit die oupa se "Mij Ervaringe", soos dit in *Jonkmanskas*:86 gegee is: "Ik kan di lesers fan hierdie eenvoudige jagtersverhale ferseker dat hierdie gebeurtenisse wat ik beskryf het nie uitgedink is of uit geleesde boeke kom nie. Alles het werklik gebeur en is nie fersindels nie, maar ware manlike ondervindings. Jacobus Petrus (Koos) Prinsloo". Hierdie subtekste dui myns insiens op 'n outobiografiese intensie van die outeur. Hierdie verhaal is ook 'n sametrekking van verskeie passasies uit 'n lang, ongepubliseerde outobiografiese relaas met die titel "The short, happy life of Koos Prinsloo" wat in die NALN-versameling opgeneem is.

³⁷¹ Volgens Prinsloo se ma het Koos net twee keer in sy kindertyd slae gekry, sover sy kon onthou (Schoombie, 1994:141).

³⁷² Andrea Vinassa (1988) haal Prinsloo aan: "My father had to live up to this macho image (die oupa s'n, A.W.S.) and as a result I grew up in a house where the wife and children were often reduced to possessions".

³⁷³ Die verwerking van die werklikheid tot literêre teks het besliste implikasies gehad vir die persone op wie Prinsloo se karakters gegrond is. In gesprekke wat die navorser met sommige van Prinsloo se skoolvriende gehad het, het geblyk dat van die karakters in hierdie verhaal (herkenbaar) geteken en selfs volgens hul regte name benoem word. Dit het uiteraard tot

3. Die motto van die verhaal, Guillermo Infante se uitspraak: "I have decided to be faithful to my memory even though it deceives me", is oënskynlik 'n duidelike aanduiding dat die leser met 'n persoonlike memoir te doen gaan kry. Hierdie leesvoorskrif bevat egter terselfdertyd 'n implisiete waarskuwing: die leser kan nie hierdie verhaal/belydenis sonder meer as die "werklikheid" of "waarheid" aanvaar nie, omdat die geheue bedrieglik is. Die verteller bely by voorbaat dat hy getrou ("faithful") is aan iets wat nie verifieerbaar is nie. Die leser kry die indruk dat die verteller eerder reageer op die emosionele impak van sy herinneringe as op die feitlikheid daarvan. Brian Finney (1985) se uitspraak oor die outobiograaf se seleksie van bepaalde gebeurtenisse in sy lewe en die betroubaarheid daarvan is in hierdie opsig insiggewend. In sy belangrike studie oor die outobiografie, *The inner I*, noem hy die geheue 'n "mynveld". Hy is van mening dat spesifieke gebeurtenisse met betekenis "gelaai" en verwring word vanweë

the strength and vividness of the memories they evoke. Memory is an unconscious agent of selection. And memory is notoriously unreliable (1985:44).

Hy argumenteer verder dat dit veral 'n persoon se herinneringe aan sy kinderjare is wat onderworpe is aan "unconscious censorship and alteration":

The anxieties that all infants are said to experience give rise to a complicated succession of psychosocial defence mechanisms aimed at protecting the ego from threats to its pre-eminence. Consequently the adult's view of childhood is invariably distorted in favour of the child's successes in dealing with threats to its needs and desires. One critic of Victorian autobiography has called childhood 'the invention of adults' because it reflects adult needs and adult fears as much as it signifies the absence of adulthood. Childhood autobiography, therefore, offers the writer the opportunity of winning public approval for his adult version of his early years. It offers him one more defence mechanism for combating the continuing threats to his ego.

Finney verwys hier spesifiek na die genre van die outobiografie, maar sy argumente kan grootliks ook op Prinsloo se verhaal van toepassing gemaak word. Die verteller is oënskynlik

ontsteltenis en verontwaardiging gelei. Verskeie resensente, onder meer Phil du Plessis (1994) Shaun de Waal (1992) en Joan Hambidge (1992, 1993) was ook van mening dat Prinsloo sy tekste gebruik om met mense "af te reken" en wraak te neem. In die onderhoud wat Prinsloo met John Albert Jansen oor die Nederlandse vertaling van sy bundel *De hemel help ons* in die Vrij Nederland (15 Augustus 1992) voer, maak hy ook die stelling: "voor mij is schrijven rechtstreeks gekoppeld aan wraak".

besig om 'n nugter, onemosionele relaas van sy kinderjare te gee. Die blote feit dat hy bepaalde gebeurtenisse verhaal, impliseer egter sy emosionele betrokkenheid daarby, en daarmee saam die distorsie van die "ware" verhaal. Dit is terselfdertyd 'n fiksionaliseringstegniek. Die leser besef dat die skrywer hom/haar aan die neus rondlei: hy/sy mag nie outobiografiese waarde aan die verhaal heg nie, omdat die skrywer gebeure gebruik om sy storie te pas en nie 'n empiriese waarheid wil verkondig nie. Hy "erken" hierdie procédé ook deur middel van die voetnoot (*Slagplaas*:103), sodat die leser onwillekeurig wonder in hoeveel ander gevalle dit ook die geval is dat gesuggereerde outobiografiese gegewens verdraaiings is, maar net nie as sodanig aangedui word nie.

Die verwysing na bepaalde historiese gebeurtenisse, soos die sluipmoorde op John F. Kennedy (*Slagplaas*:100) en dokter Verwoerd (*Slagplaas*:103), het die funksie om 'n korpus van waarheidsgetroue inligting oor te dra en die idee van "waarheid" in die verhaal te versterk. Die wyse waarop hierdie inligting gegee word, is interessant. Dit word half terloops, saam met persoonlike inligting oor die verteller se (kinder)lewe en sommer in dieselfde sin gegee. Die leser kry hierdeur die indruk dat 'n sluipmoord nét soveel emosionele waarde vir die kind het as die soen wat sy suster gekry, en waaroor hy gaan klik het. Dit is eers uit 'n agternaperspektief dat besef word dat persoonlike rampe (uit die slagplaas van die lewe van die skrywer) verbind word met die moord (slagting) op die volksleiers. Hierdie verwysings dui ook op die verbinding van historiese (objektiewe) feite en persoonlike, subjektiewe gevoelens.

Die twee voetnote wat in "Belowe jy sal niemand sê nie" voorkom, demonstreer die uiteenlopende aard van die empiriese waarheid en die "tekswaarheid" in hierdie verhaal. In die eerste voetnoot word Leslie Halliwell se mening oor die film *Tammy and the Bachelor* gegee. Die kritikus sien hierdie film as 'n "whimsical romance for middle America" met "proletarian family appeal" (*Slagplaas*:102). Die voetnoot "bevestig" die "waarheid" dat die verteller wel hierdie film gesien het - veral omdat die sosiale waarde daarvan ook op 'n middelklas Afrikaner-familie in die vroeg-sestigerjare van toepassing is. Die tweede voetnoot, aan die ander kant, ondermyn enige waarheidsaansprake wat die verhaal moontlik kon gehad het, of wat die leser kon ingelees het. Die verteller erken daarin dat hy feite verdraai, omdat die "ware" feite (twee kinders in een storie wat aan bloedkanker doodgaan) nie geloofwaardig

is nie en ook nie in sy "storie" inpas nie. Die leser aanvaar die outeur se verduideliking, omdat die uitspraak dat die waarheid vreemder as fiksie is,³⁷⁴ ook hier van toepassing kan wees. Wat die implisiete outeur hier doen, is om die leser attent te maak op die feit dat hy eintlik besig is met twee verhale: die "werklike" verhaal van sy lewe, en die "storie"-weergawe daarvan. Dit is 'n belangrike fiksionaliseringstegniek, wat egter in 'n groot mate weerspreek word deur die opvallende outobiografiese aanbod van die "storie". Met hierdie kunsgreep demonstreer Prinsloo weer eens hoe virtuoos hy die tegnieke van fiksionalisering en defiksionalisering gelyktydig in 'n teks kan toepas.

4. Ten spyte van die feit dat die leser by voorbaat daarop bedag is dat nie alles in hierdie verhaal die "waarheid" is nie, met ander woorde dat hy hier met "teks/storie" te doen het en nie met 'n outobiografiese verslag nie, is daar 'n verstommende aantal feite wat korrespondeer met die biografiese feite wat reeds uit die blakertekste van sy verhaalbundels én ander verhale oor Koos Prinsloo en sy familie bekend geword het. Hierdie kruisverwysings kom uit verskeie "familieverhale", en veral uit "And our fathers that begat us" in *Die hemel help ons*. Reeds in die eerste sin van die verhaal, wanneer die ek-verteller homself ruimtelik oriënteer ("op 'n plaaswerf naby Ingogo ... aan die voet van die Majuba-berg", *Slagplaas*:100), is dit duidelik dat dit die lewensverhaal van Koos Prinsloo is. Hierdie feite word nie net bevestig met ander verhale in Prinsloo se oeuvre nie, maar ook deur Prinsloo se werklike curriculum vitae.³⁷⁵ Bekende biografiese ooreenkomste behels onder meer die Prinsloo-familie se verskillende woonplekke (Ingogo, Ingagane, Kenia en Gatooma); familieverbande en vriende (oupa en ouma Ben, die Engelse bure op die White Highlands) en spesifieke gebeure (die hael wat die oes weggeslaan het, die pa wat sy werk by die kragstasie bedank het om te gaan boer, maar toe later terug gekom het, en Prinsloo se bekentenis dat hy gay is). Hierdie verhaal kan dus, met inagneming van bogenoemde, gesien word as 'n "ware" verhaal. Daar kom egter ook 'n hele paar nuwe "onthullings" na vore wat nie as sodanig "bewys" kan word nie. Dit is veral gebeure wat betrekking het op die verteller se skoolmaats (en hul seksuele speletjies), sy

³⁷⁴Sien in hierdie verband Johann de Lange se kortverhaalbundel met die titel *Vreemder as fiksie* (1996) wat in verskeie opsigte by Prinsloo se oeuvre aansluit.

³⁷⁵Sien Prinsloo se curriculum vitae soos beskikbaar in Human & Rousseau se lêer oor dié skrywer, en Bylaag 1 van hierdie studie.

persoonlike seksuele ervarings (soos die ervaring met die man in die dorpstoilet) en intieme inligting oor sy familieleden (sy ouer suster wat 'n buite-egtelike kind gehad het³⁷⁶). Die leser, wat gekondisioneer is om die verteller te "glo" vanweë die groot aantal verifieerbare feite, aanvaar dus hierdie insidente ook as die "waarheid". Die leser wat bekend is met Prinsloo se komplekse hantering van die verhouding tussen feit en fiksie bly egter steeds bewus daarvan dat die "volledige" waarheid nooit uitgesê sal word nie, al probeer die verteller hier juis om dinge wat verswyg moes word, openbaar te maak.

5. Die sentrale "verhaal" wat aan bod kom, is die jong verteller se seksuele ontwaking en die bewuswording, en stryd, rondom die besef dat hy gay is. Die gebeurtenis wat as die motoriese moment van hierdie ontwikkeling aangedui word, is toe hy in sy sesde jaar op 'n speelse manier gedwing is om aan 'n (swart) seunsmat se penis te vat. Die verteller erken self dat "al wat ek van seks geweet het, is dat Felicity ... 'n gaatjie het" (*Slagplaas*:101). Hy is dus 'n onskuldige, onkundige kind wat deur grootmense uitgelag word wanneer hy 'n ewe onskuldige vraag vra oor hoekom sy suster 'n bra moet kry. Tipies van 'n ouer era, toe seksvoorligting nie-bestaande en feitlik 'n taboe-onderwerp was, kry die verteller verkeerde en vreemde inligting oor hierdie onderwerp by sy skoolmaats (en nefies) wat ewe min van die onderwerp weet as hy (byvoorbeeld dat babas uit "etter" groei, *Slagplaas*:103). Die betroubare kennis wat hy wel opdoen, word nie deur sy ouers aan hom gegee nie, maar lees hy in 'n doktersboek wat vir hom verbode is. Dit word opgevolg deur allerlei seksuele eksperimente met sy nefies, die dogtertjie Amanda, en later selfs die hond, Bonzo. In die verteller se hoërskooljare kom hy in aanraking met ernstiger vorme van seks, soos byvoorbeeld die onderwyser wat hom tydens pouse laat inbly het en openlik probeer verlei. Op hierdie stadium van sy lewe was masturbasie, ook saam met 'n vriend, nie meer 'n rariteit nie. Dit word aangevul met gerugte en verhale oor mede-skoliere se seksuele bedrywighede, waarby ook 'n onderwyser betrokke is. Alhoewel die meeste seksuele ervarings wat die verteller het, te doen het met ander seuns,

³⁷⁶Buite-egtelike swangerskappe is in die verlede dikwels geheim gehou, selfs vir lede van die eie familie. Hierdie swangerskap sal uiteraard ook een van die "geheime" wees waarteen die verteller in opstand kom. Dit is nie die doel van hierdie studie om hierdie soort "feite" te verifieer nie, omdat dit nie direk met die verteller (Koos) te maak het nie; dit hét egter implikasies vir die verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie in Prinsloo se oeuvre.

is daar aanvanklik nog geen aanduiding dat hy gay is nie. Die verteller besef dit eers as hy in standaard sewe is: "Teen std. 7 het ek nog nie 'n naam vir hierdie ding gehad nie" (*Slagplaas*:107). Die wete dat hy gay is, is vir hom traumaties, en hy hoop en bid dat "dit" sal weggaan en dat "ek nét van meisies sal hou" (*Slagplaas*:107). Die gebrek aan ouerlike leiding is opvallend as die verteller sê dat die *Medical and Health Encyclopedia* "tot my redding kom". Dié handleiding word deeglik bestudeer. 'n Ervaring in standaard agt, toe hy verlief raak op 'n Nederlandse meisie, is rampspoedig. Sy liefde word nie beantwoord nie, en sy beledig hom ook deur hom uit te skel as 'n "klootzak" (niksnuts)³⁷⁷. Sy liefde vir 'n seun later dié jaar, bly ook onbeantwoord, omdat hy nooit eens met hom praat nie. Dié seun is egter die inspirasie tot die skryf van gedigte.

Die verhaal word afgesluit met 'n ervaring wat die verteller in standaard nege gehad het. Hy kom op 'n swart man in die veld af wat besig is om te masturbeer. Die situasie waarin dié man hom bevind, is onbenydenswaardig, nie net omdat hy in 'n ongemaklike situasie "betrap" is nie, maar omdat die jong seun (as blanke) in 'n meerderwaardige sosiale posisie (van destyds) teenoor hom staan. Die seun se openlike seksuele aanbod "ek soek jou dinges" (*Slagplaas*:108) word opsetlik deur die swart man verkeerd vertolk. Sy antwoord, "hy het nie geld nie, Baas" (*Slagplaas*:108) dui aan dat die man bewus is van hierdie sosiale afstand, en die ernstige implikasies wat dit vir hom kan inhou indien hy wel 'n seksuele daad met 'n wit seun pleeg, en dit op die lappe sou kom. In teenstelling met die eerste toneel waar die verteller as jong kind aan 'n swart seun se penis gevat het, is dit nou hy wat omspring en weghardloop tot hy hom "teen 'n lyndraad vasloop" en tot bedaring kom. Die laaste blik wat hy op die man het, is dié van 'n triomfantelike man met sy hemp bokant sy kop. Hierdie laaste toneel is 'n belangrike fiksionaliseringsteknik. Nie net word die verhaal hierdeur as siklus gestruktureer nie, maar die toneel van die triomfantelike, gespierde man teen die horison sluit ook aan by die romantiese Wilde Weste-boeke of films.³⁷⁸ Net, in hierdie geval is dit nie protagonis wat as "held" uit die stryd tree nie, maar as vernederde, ontugterde en gefrustreerde jong mens.

³⁷⁷Dié verwysing is 'n dubbele belediging, omdat dit ook 'n smalende verwysing is na die manlike geslagsdeel.

³⁷⁸Hierdie aansluiting by die Wilde Weste-genre demonstreer die postmodernistiese teks se omarming van "hoë" en "lae" kultuurvorme.

6. Vanweë die verskeie verwysings na bekende "feite" in hierdie verhaal, tesame met die ontboesemde toon en die verklaring (deur die motto) dat die relaas gegrond is op herinneringe, ervaar die leser hierdie verhaal as 'n outobiografiese verslag. Die funksie van die outobiografiese sfeer is dat die verteller inderdaad die suggestie wek dat dinge wat geheim was, geopenbaar word. Die verbod op uitpraat, wat tydens sy kinder- en jeugjare deur ouerlike gesag op hom afgedwing is, word ook gedekonstrueer. Dit is ironies om te sien dat ook die ouers in hierdie verhaal 'n "opdrag" van stilte op hulself van toepassing maak. Dit wat elke kind behoort te weet, die feite van die lewe, word doodgeswyg. Wat die verteller dus hier illustreer, is dat sy lewe getraumatiseer is deur stilte, deur die weghou van feite en kennis van hom.

4.4.7 "Klaarpraat"³⁷⁹

1. "Klaarpraat" is 'n metatekstuele verhaal wat die opwinding, vermoeiing, spanning en selfs banaliteite wat 'n skrywer beleef in die proses van "storiemaak" as tema het. Die leser kry insae in (en begrip vir) die wisselende uiterstes in die emosies van die skrywer, sy soms futiele pogings om 'n verhaal te skep uit "niks" en selfs die "mislukkings" van sy skeppende arbeid. Die tema van hierdie verhaal herinner sterk aan 'n verhaal uit Prinsloo se debuutbundel wat oor dieselfde onderwerp gaan, te wete "In die kake van die dood". Waar daar in laasgenoemde verhaal 'n jong, sukkelende skrywer met weinig selfvertroue aan die woord was, 'n skrywer op soek na 'n mentor, 'n storie en erkenning, is die skrywer in "Klaarpraat" een wat "opgewonde is" oor die kwaliteit van sy werk en uitsien na die finale voltooiing van sy manuskrip. Die feit dat hy skynbaar reeds 'n suksesvolle, gepubliseerde skrywer is,³⁸⁰ maak egter nie die hernude "aanslag" op 'n verhaal makliker nie. Die verhaal illustreer eerder die mislukkings en die moedeloosheid van 'n vermoeide skrywer wat deur die muse verlaat is, maar steeds aanhou probeer om sy storie te laat vlot.

³⁷⁹Volgens die argiefstukke van Human & Rousseau was hierdie verhaal se titel eers "Fyndraai".

³⁸⁰Dat hy 'n suksesvolle skrywer is, kan afgelei word uit sy siniese opmerkings oor uitgewers wat na hom "vry," "vraatsugtig aan sy deur" hamer en met 'n "lekker ou middagete met baie wyn" (*Slagplaas*:110) hom probeer oorreed om die manuskrip aan hulle te gee.

2. Die betekenis van die woord "klaarpraat" word in die HAT (1984:526) gegee as "(g)edaan, afgelope, niks meer aan te doen nie". Om die betekenis verder te illustreer, word die sin "Dit is klaarpraat met hom" gebruik. Dié woord kan dus op nie-lewende dinge of sake, sowel as op persone slaan. In hierdie verhaal is beide toepassings van die woord ter sake. Die ouktoriële vertelinstansie lig die leser in dat dit hier gaan oor 'n "skrywer" wat na vyf jaar se arbeid besig was om 'n manuskrip te voltooi. In dié manuskrip moes nog net enkele verwysings en spelvorme nagegaan word voordat dit "klaarpraat", afgehandel, is. Die leser kom aan die einde van die verhaal agter dat dié woord ook op die skrywer, en die verhaal waaraan hy skryf, van toepassing is, dat beide "gedaan" is, en dat niks meer aan die storie (of die skrywer) gedoen kan word nie.³⁸¹

3. Die openingsin, "Daar was eendag 'n skrywer wat ..." (*Slagplaas*:110), is 'n stereotipiese aanhef wat gebaseer is op die ou verteltradisie van (veral) sprokies.³⁸² Dit laat die leser outomaties vermoed dat ook hier 'n tradisionele, of "konserwatiewe" verhaalaanbod gaan volg. Dié illusie word dan ook in 'n mate behou, veral met die verteller se argaïese tussenwerpsels wat die verhaal markeer, soos "(m)aar o genade, wanneer hy ..." (*Slagplaas*:111) en "(m)aar o wee, toe die skrywer ..." (*Slagplaas*:116). Hierdie "gerusstellings" is egter misleidend, omdat dit algou duidelik word dat dié verhaal 'n kompleks-gestruktureerde metateks (met verskeie ingebedde verhale en variasies op die ingebedde verhale) en dus tipies postmodernisties is.³⁸³

Die inligting wat in die eerste twee paragrawe oor die skrywer gegee word, saam met die (reeds verworwe) verwagtingshorison dat hier 'n outobiografiese verteller aan bod kan kom, laat die leser vermoed dat "die skrywer" niemand anders as "Koos Prinsloo" is nie. Die

³⁸¹Die dood van die skrywer word ook hier in die vooruitsig gestel, soos bevestig deur die slotbeeld.

³⁸²'n Variasie van hierdie sin wat die "beroep" van die protagonis aandui, en dikwels in sprokies en kinderverhale gebruik word, lui: "Daar was eendag lank, lank gelede 'n houtkapper/koning/ prinses wat ..."

³⁸³Nog 'n kenmerk van die postmodernisme wat hierdeur gedemonstreer word, is die parodiëring en herskrywing van tradisionele verhaalvorme, in hierdie geval die sprokie.

biografiese inligting wat hy as sleutel gee om hierdie vermoede te bevestig, is dat hy vyf en dertig jaar oud is.³⁸⁴ Dat die manuskrip wat die skrywer besig is om af te rond, dalk *Slagplaas* kan wees, word gesuggereer deurdat die skrywer sê dat hy nog 'n paar verwysings en die spelling van 'n paar Swahili-name moet nagaan. Hierdie opmerking laat die vermoede ontstaan dat die naam wat hy moet kontroleer, dié is wat die Noord-Amerikaner van 'n swart vrou gekry het, "Mkhanyakudze Mduli", soos dit in "Die affair" (*Slagplaas*:13) voorkom. Die skrywer sê ook dat sy manuskrip so te sê voltooi is, maar dat hy dan aan 'n "laaste" verhaal begin skryf.³⁸⁵ Hierdie suggestie, dat die leser insae het in die *Slagplaas*-manuskrip, en selfs die organisasie daarvan, maak hom op 'n unieke wyse betrokke by die skeppingsproses. Die leser word aktief deel gemaak van die teks - in hierdie geval selfs in manuskrip-stadium.

Die vermoede dat "die skrywer" inderdaad Koos Prinsloo is, word op bladsy 114 bevestig. Die skrywer verwys na 'n vorige storie van hom waar hy "oor 'n rekenaar wat op onverklaarbare wyse 'n skrywer se storie stelselmatig insluk", geskryf het. Hierdie verhaal is natuurlik die titelverhaal van *Die hemel help ons* waar die skrywer (toe "Gert" genoem) uiteindelik as "Koos Prinsloo" geïdentifiseer is.

Dat hierdie tydperk in die skrywer se lewe, "die pylvak"-stadium van sy manuskrip, 'n besonder positiewe tydperk is, word bevestig deur die oorheersende emosie van geesdrif wat die skrywer ervaar. Dit is vir hom lekker om die "opwinding" van 'n bykans-klaar produk en die gevoel van "onsterflikheid"³⁸⁶ wat daarmee gepaard gaan te belewe, en hy is ook "in sy

³⁸⁴Die datumaanduiding by dié verhaal is "11-14 April 1992" (*Slagplaas*:22). Dié inligting korrespondeer met Prinsloo se werklike ouderdom toe dié storie geskryf is.

³⁸⁵"Klaarpraat" is, volgens die datumaanduidings wat as voetnoot gegee word (April 1992), nie die laaste verhaal wat geskryf is nie. Dit is ook nie as laaste verhaal in die bundel geplaas nie. Dié posisie word bekleed deur 'n verhaal met die titel "Nawoord". Dié verhaal, in briefvorm, word in die aanhef gedateer as "8 Junie 1992". Die verhaal se titel skep enersyds die indruk dat dit 'n soort 'n addendum by die manuskrip is, maar weerspreek andersyds ook die indruk dat die skrywer ná "Klaarpraat" nie in staat is om verder te werk aan 'n storie nie. Dit bevestig ook die skrywer se "verslawing" aan die skryfaksie, en sy behoefte om "die voltooiing van sy boek nog 'n rukkie te vertraag" (*Slagplaas*:118).

³⁸⁶Hierdie gevoel van "onsterflikheid" is ironies, omdat die skrywer op 'n simboliese wyse self sy eie dood voorsien (soos in die slot duidelik word). Sy kuns, die verhaal waarmee hy besig

noppies" met sy handewerk. Hierdie positiewe emosies, wat selfs in terme van 'n seksuele orgasme beskryf word (*Slagplaas*:118), word egter plotseling in die wiele gery en vervang met 'n hele reeks stropende gevoelens. Kort nadat hy 'n storie "waaraan hy drie jaar vantevore begin werk het" (*Slagplaas*:110) tot niet gemaak het, voel die skrywer "skuldig" daaroor. Hy probeer om die harde kopie wat hy in 'n snippermandjie gegooi het, weer te red, maar dit is reeds saam met ander vullis weggegooi. In teenstelling met sy minnaar wat "onskuldig" en sonder spanning slaap, klim hy "bedremmeld" in die bed, net om later in 'n poel "angssweet" wakker te word. Hy is so bekommerd oor sy storie, dat hy poedelkaal in die nag uithardloop en in die vullisdromme van die woonstel gaan rondsoek na die verhaal. Hy vind dit tussen "gebruikte kondome en aartappelskille" (*Slagplaas*:111), en begin dan die moeisame taak om die verlore storie weer op sy rekenaar oor te tik. Die aksie waarmee hy hierdie taak aanpak, is "verwoed", en demonstreer sy ywerigheid om die storie weer op dreef (en veilig) te kry. Die beeld wat die leser hier van die skrywer kry, is iemand wat desperaat is en tot die uiterstes toe sal gaan om sy storie te skryf. Die verhaal wat so pas uit die asblik gered is, word dan ook as ingebedde verhaal aan die leser gegee. Die leser kry dit egter nie as geheel nie, maar broksgewys, teen die "tempo" wat die skrywer se onhandige tikvermoë dit toelaat.

Die ingebedde storie is die verhaal van 'n besoek aan die plaas van 'n medeskrywer, Alexander.³⁸⁷ Drie karakters, Koos, Frank en Andrea, bring 'n naweek by hom deur. Die naam "Koos" kom nie as 'n verrassing nie, en is weer eens 'n duidelike aanwyser dat dié karakter, soos soveel kere tevore, 'n manifestasie van die konkrete outeur is. "Die skrywer" van die raamvertelling en "Koos" van die ingebedde verhaal is dus inderdaad een personasie, en identifikasie vind op beide vlakke plaas.

is, is egter "onsterflik". Prinsloo sluit met hierdie tema aan by die verhaal "Die jonkmanskas" van sy debuutbundel.

³⁸⁷ Daar is voldoende biografiese getuienis dat daar hier na die skrywer Alexander Strachan, die bekroonde grensverhaalskrywer, verwys word. Bo en behalwe dat sy voornaam aangegee word, word daar onder meer ook gewys op sy oorlogservaringe (*Slagplaas*:114-115), die feit dat hy alleen op sy plaas bly en besig is om 'n roman te skryf (*Slagplaas*:118), dat 'n Zoeloevrou sy huis met klei versier het (*Slagplaas*:118) en dat hy 'n dubbelverdiepinghuis in Pretoria besit het (*Slagplaas*:115). Dit stem ooreen met Strachan se biografiese gegewens.

Die relaas van hierdie besoek, wat die skrywer self op negatiewe toon "sy flardes storie" (*Slagplaas*:113) noem, is verhaalgewys nie besonder opwindend nie. Verskeie insidente wat tydens die besoek op die plaas afspeel, word skynbaar sonder enige samehang of ontwikkeling saam met oënskynlik nuttelose inligting gegee. Daar is wel onderliggende spanning tussen die karakters. Dit blyk dat Frank nie veel tyd het vir Andrea nie, en daar is seksuele spanning tussen Koos en Frank. Nog 'n kuiergas, Hannes, word geteken as 'n kinderagtige, irriterende jong man wat die argwaan van (veral) Andrea opwek. Daar is egter nêrens sprake van werklike konflik nie. (Dit word wel later op 'n "kunsmatige" manier ingebou.) Op een stadium kom Hannes vertel van Vusi se koei wat in die modder vassit. Die leser kry die indruk dat ook die skrywer se storie, soos die koei, in die modder vassit. "Arme Vusi," sê die verteller nadat die koei dood is. "Arme skrywer," wil die leser in dieselfde paradigma beaam. Wat verder bydra tot die tam sfeer van dié storie, is die feit dat dit verskeie kere deur die skrywer daarvan onderbreek word (die leser kry immers die storie gelees soos wat die skrywer dit tik). Deur hierdie onderbrekings, soos inligting dat die dag begin breek en dat die skrywer koud kry en vir hom gaan klere aantrek, raak die leser bewus van die skrywer se tydrawende taak om sy storie (met twee vingers!) oor te tik, en dat hy letterlik besig is om deur die nagtelike ure tot dagbreek toe te werk. Hy slaag daarin om hier 'n realistiese beeld oor te dra van 'n skrywer wat toegewyd werk aan dit wat vir hom belangrik is. Wat hy egter óók oordra, is dat die romantiese idees wat lesers soms van skrywers het (die geïnspireerde skrywer wat geveleude woorde sonder inspanning uit sy pen laat vloei), baie ver van die werklikheid is. Hierdie skrywer se kunswerk is voorts ook nie 'n "verhewe" produk van iemand wat in 'n ivoortoring sit nie. Hy is iemand wat sonder klere in 'n pakkamertjie sit en sy storie uit 'n vullisdrom gaan haal het.

Wanneer die aksie om met twee vingers te tik vir die skrywer sielddodend begin word, ervaar hy 'n tipiese reaksie ten opsigte van vermoeiende werk, naamlik om te soek na kortpaaie of uitweë. Die opsie wat die skrywer oorweeg om vinnig klaar te maak met 'n storie wat, ten spyte van sy "onverdrote ywer", skynbaar nie wil vlot nie (die leser wonder onwillekeurig of dit nie die aanvanklike rede was waarom die skrywer die storie weggegooi het nie), is 'n literêre foefie: hy wonder of hy nie moet toelaat dat die rekenaar sy storie "opvreet" nie. Hy besef egter onmiddellik dat hy alreeds hierdie tegniek toegepas het op 'n ander verhaal (in

"Die hemel help ons") en dat dit "onweloweglik" sou wees om dit te herhaal. Hy spoor homself aan met die woorde:"(tik, Bliksem," (*Slagplaas*:114). Sy poging tot selfmotivering hou egter nie lank nie. Skaars 'n bladsy verder begin hy "desperaat" in 'n kartondoos soek na 'n foto wat hy moontlik in sy storie kan gebruik. Hy vergeet egter wat die belang daarvan was en gooi die foto weer terug. Wanneer hy weer aan sy storie wil skryf, besef hy dat hy nie meer iets het om te skryf nie (die meganiese proses om 'n bestaande storie oor te tik is skynbaar afgehandel) en dat die muse hom verlaat het. Hy koppel "die muse" half terloops aan 'n "astrante, frisgeboude stukkie white trash" (*Slagplaas*:116). Omdat die karakter Frank prominent as Koos se minnaar in die ingebedde verhaal figureer, en daar onder meer gewys word op sy "ontwikkelde borsspiere" kan die leser aflei dat Frank waarskynlik die inspirasie vir hierdie verhaal was. Maar Frank is nie meer deel van die skrywer se lewe nie (die verhaal is drie jaar gelede begin) en met sy afwesigheid het die storie gaan "staan". Die skrywer kyk na 'n fotocollage³⁸⁸ bokant sy lessenaar en put kennelik inspirasie daaruit. Die leser weet nie hoe sy kreatiewe denkprosesse of assosiasies funksioneer nie, maar kry net die inligting dat hy 'n nuwe storie gaan skryf. Al word die leser beïndruk deur die skrywer se onvermoeide werksywer, besef hy en die skrywer gou dat die tweede storie oorskrywery is, dat daar niks oorspronklik in dié verhaal is nie.³⁸⁹ Hy val weer terug op die storie wat hy uit die asdrom gered het, maar gee dit 'n nuwe openingsin. Waar die eerste storie begin het met Hannes se gewerskoot, begin die tweede variasie van die storie waar Koos vir Frank by 'n stoombad ontmoet.

Die skrywer, wat aan die begin van die raamverhaal in 'n goeie bui was, het op hierdie stadium 'n hele reeks emosies ondergaan. Wat as opwinding en tevredenheid begin het, het deur die nag verander na 'n gevoel van "skuld", "bedremmeldheid", "angs", "desperaatheid",

³⁸⁸Die verwysing na hierdie collage, foto's wat van Keith Haring se muurskildery in New York geneem is, sluit intertekstueel aan by die verhaal "Die poort van hemelse vrede". In dié verhaal besluit die verteller (Koos, soos hy geïdentifiseer word) dat hy 'n "pseudo Hockney- of Tamaras-collage" (*Slagplaas*:51) sal maak van foto's wat hy op Coney Beach neem. Die besluit het hy kennelik uitgevoer, met die verskil dat dit gemaak is van foto's van Haring se muurskildery.

³⁸⁹'n Kenmerk van die postmodernistiese teks is die nosie dat niks oorspronklik kan wees nie. Hier word dit geïllustreer.

"woede" en "moedeloosheid". Wanneer hy opnuut begin skryf aan variasie nommer twee, doen hy dit "verbete". Hy kom ook tot die insig dat hy die storie nie laat vaar nie, bloot omdat hy die genoegdoening uitstel wat met die voltooiing van sy manuskrip gepaard sal gaan. Die skryfproses is vir hom die uitstel van 'n orgasme: "dis altyd lekker om fyndraai so lank moontlik te probeer uitstel, al is jy nou ook hóé moeg" (*Slagplaas*:118). Hy begin opnuut skryf oor die besoek aan die plaas. Die storie word weer onderbreek, kennelik deur 'n ete later dié dag. Terwyl hulle skottelgoed was, maak die skrywer se minnaar die opmerking dat dit snaaks is dat die skrywer so graag na lieder luister, omdat hierdie kunsvorm so "tedious" kan raak. Die leser besef dat dit 'n indirekte verwysing is na die skrywer se vermoë om hom besig te hou met 'n skryfopdrag wat ook "tedious" is.

Dit is opmerklik dat die skrywer se aanvanklike werksywer vinnig besig is om te taan, moontlik vanweë vermoeidheid, vanweë 'n gebrek aan inspirasie, of beide. Die paragrafe wat die leser broksgewys kry om te lees word al hoe korter, en die insidente wat na die besoek op die plaas afspeel, al hoe meer verward en absurd, soos byvoorbeeld die kort paragraaf waarin beskryf word hoe Koos en Andrea vir Frank langs die pad los en wegjaag (*Slagplaas*:119). Na hierdie skynbaar ongemotiveerde verhaaldebeure verlaat die "Inspirasie" weer die skrywer. Weer probeer hy om 'n nuwe storie te begin, een oor 'n droom wat hy gehad het. Ook hierdie poging faal, omdat dit "n droom is en nie 'n storie" nie (*Slagplaas*:119).³⁹⁰ Die banaliteit van die werklike lewe word geïllustreer deurdat die skrywer nog wil dink aan maniere om sy storie te red, maar dan oorval word deur die behoefte om toilet toe te gaan. Hierdie komiese interlude het die funksie om aan die leser te toon dat selfs die Kuns onderhewig is aan die aardse behoeftes van die mens.³⁹¹ As die skrywer weer begin skryf, is dit nóg 'n variasie van die laaste paragraaf wat hy geskryf het. In hierdie weergawe slaan Koos vir Frank in die gesig terwyl hy besig is om te bestuur. Die paragraaf, wat eindig met die beskrywing van die ongeluk wat volg, is ook nie lewensvatbaar is nie. Dis asof die skrywer self nie meer beheer

³⁹⁰Die tema van die droom kom verskeie kere in Prinsloo se verhale voor. (Sien byvoorbeeld die verhaal "Drome is ook wonde" in *Slagplaas*.) Dit was dus kennelik 'n bron van inspirasie vir die skrywer.

³⁹¹Hierdie tipies postmodernistiese siening dekonstrueer tradisionele "verhewe" kunsopvattinge.

het oor sy verhaal nie, omdat hy "geen benul het" waarom hy dié toneel skryf nie - die muse het hom vir die derde keer verlaat. Op hierdie stadium is dit alreeds aand, en is hy besig om feitlik ononderbroke vanaf die vorige nag te skryf. Wanneer hy bed toe gaan, is hy huilerig en oorstuur. Sy minnaar troos hom, en omdat hy kennelik emosioneel bygestaan word (hulle maak liefde), besluit hy om met 'n nuwe storie te begin. Hy weet waaroor hy wil skryf: 'n koerantstorie wat 'n vriend aan hom oorvertel het. Ook hierdie storie is by voorbaat gedoem. Nie net omdat dit eweneens óók oorskrywery sal wees nie (die verhaal is immers alreeds gepubliseer), maar omdat hy twyfel of dit "genoeg" sal wees vir 'n storie, en of hy 'n betroubare verteller sal wees as hy oor 'n vreemde landstreek skryf.³⁹² Hierdie inligting laat die leser besef dat die skrywer nie fantasieverhale skryf nie, maar ervarings wat hy self beleef het. Dit dwing hom terug na die eerste storie. Wanneer hy weer begin skryf (waarskynlik nog dieselfde nag), wil hy die storie ten alle koste laat eindig. Dit is duidelik dat hy die tweede variasie van die verhaal (waar hy vir Frank ontmoet) as basisverhaal gebruik, omdat hy die storie, netjies as siklus, by die stoombad laat eindig. Dié einde laat die leser besef dat daar groter spanning tussen Koos en Frank was as wat aanvanklik besef is, omdat hierdie einde 'n derde variasie is van gebeure waar Koos van Frank "ontslae" raak (die vorige twee variasies was wreed en gewelddadig). In hierdie weergawe neem hy sonder seremonie afskeid van Frank en Andrea, en gaan reguit stoombadddens toe waar hy verskeie onverkwiklike sekservarings het (met 'n "ou, vet man" en "'n pienk Engelsman met rotwit hare", *Slagplaas*:121). Hierdie sekservarings is kennelik om die pas afgelope gebeure met Frank te besweer, want hy tree besonder ongevoelig teenoor "Witrot" op, en steel selfs iets van hom. Hy kom eers ná middernag tuis, waar hy dan as 'n simboliese handeling "die laaste van Frank se kak onder sy naels ... uitskrop" (*Slagplaas*:122). Die skrywer, wat besig is om deur die nag te skryf, besef dat hy nie sy verhaal só kan eindig nie. Terwyl die dag breek, gee hy 'n totale ander einde aan sy verhaal. In hierdie (vierde) poging, is Frank nie ter sprake nie (hy is immers reeds in die vorige slotte psigologies verwerp). Koos en Andrea besoek 'n vergadering in 'n kerk wat kennelik politieke bowetone het. Hierdie slot, wat ook op die gewelddadige dui, is net so onbevredigend omdat dit weinig te doen het met die brokke disparate inligting wat

³⁹²Hierdie aanname korrespondeer met uitsprake wat Prinsloo in vroeëre onderhoude gemaak het, naamlik dat hy homself "nie tot die fantasie (kan) dwing nie. Dit gaan vir my om die realiteit ..." Onderhoud met Margaretha Goosen (1983).

die leser reeds van die storie gekry het. Die skrywer is ook nie daarmee tevrede nie. Maar teen hierdie tyd is hy so uitgeput dat hy nie "een van sy twee moeë wysvingers" (*Slagplaas*:122) kan lig om voort te gaan nie. Hy bly net staar na die rekenaarletters voor hom wat soos "uitgebrande sterre" in die donker gloei,³⁹³ en stop met die skryfaksie, omdat die verhaal kennelik geen einde het nie.

4. Die leser besef dat hy in hierdie verhaal ooggetuie is van 'n "mislukte" skryfpoging. Dit is net soos die koei in die modder 'n storie wat "vasgesit" het en later "dood" is. Of dit is, in terme van die slotbeeld, "uitgebrande sterre". En tog is die verhaal "Klaarpraat" nie 'n mislukking as literêre teks nie. Hierdie verhaal illustreer op treffende wyse die volle oorgawe waarmee 'n skrywer aan sy produk kan werk, en die adrenalien en terapie wat daarmee gepaard gaan. In die skryfproses het die karakter Koos, wat ook die skrywer is, die skynbaar traumatiese verhouding met Frank psigologies verwerk. Die "mislukte" storie het sy doel gedien, al is dit nie onmiddellik so herkenbaar nie. Soos wat dit die geval was met "In die kake van die dood", word daar ook in "Klaarpraat" 'n funksionele "onhandigheid" gedemonstreer. Soos 'n nar, wat in volle beheer moet wees as hy sy gechoreografeerde kaperjolle wil uithaal, so kan net die vaardige skrywer wat ten volle in beheer van sy literêre tegnieke is, oortuigend demonstreer wat gebeur as dinge in die skryfproses verkeerd loop. Die verhaal is ten slotte 'n briljante illustrasie van 'n mislukking wat maklik as die mislukking self aangesien kan word. Die sukses van hierdie verhaal lê immers nie in die twee afsonderlike verhaalvlakke wat aan bod kom nie, maar in die kombinasie van die twee, oftewel die voltooide produk.

5. Die funksie van die outobiografiese vertelling in hierdie verhaal lê daarin dat die leser intieme insae kry in die wisselende emosies wat die skrywer (Koos Prinsloo) ondervind terwyl hy skeppend besig is, en dat hy/sy veral begrip kry vir die vermoeiende arbeid wat daarmee gepaard gaan. Die effek wat hiermee bereik word, is dat die leser feitlik 'n mede-inwoner van die skrywer se woonstel word, en die skeppingsproses (of die mislukking daarvan) beleef. Dit

³⁹³Die beeld van die rekenaarletters (sy verhaal) wat soos "uitgebrande sterre" gloei, wys ook uit na die verhaal "PCP" waar die skrywer sy eie einde voorsien. Hy sal ook soos die Challenger oor die "fluweelkoepel ontplof ... (en) oor die uitspansel verskiet" (*Slagplaas*:75-76).

het ook die funksie om die geromantiseerde beeld van 'n skrywer te debunk en hom as postmodernistiese skrywer te identifiseer. Aan die een kant word die illusie gewek dat dit hier gaan oor 'n outobiografiese weergawe van 'n mislukte skryfpoging. Andersyds word daar klem gelê op die skryfproses. Dit gaan vir die skrywende karakter nie bloot om die die weergawe van wat gebeur het nie, maar om die skep van 'n suksesvolle verhaal. Waar daar in die eerste verhaal in die bundel ("Die affair") sterk outobiografiese merkers is, lyk dit asof die skrywer, noudat sy boek voltooiing nader, die ander kant van die saak wil beklemtoon, naamlik die skrywer as skepper.

4.5 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naamooreenkoms

(i) Verhale waarin die sentrale karakter benoem word:

4.5.1 "PCP"

1. Die mediese toestand *Pneumocystis carinii pneumonia*, afgekort tot "PCP", is die titel van hierdie verhaal wat deur verskeie resensente die "Vigs-verhaal" in *Slagplaas* genoem is.³⁹⁴ Dit is ook inderdaad 'n verhaal waarvan al die tekens in terme van die dood geresepteer kan word.

Die leser word nie in die duister gehou oor wat dié esoteriese titel beteken nie, omdat dit onmiddellik nog voor die lees van die verhaal, in 'n voetnoot verklaar word: "the first sign in the United States of the condition that was to become AIDS ..." (*Slagplaas*:62). Die leser word dus voorberei op 'n Vigs-tema en interpreteer alles wat volg binne hierdie paradigma. Die eerste twee paragrawe van "PCP" gee 'n kort aanduiding van twee van die sentrale gebeurtenisse waaruit die verhaal opgebou word: 'n sekstoneel waarby 'n homoseksuele trio betrokke is en 'n dodefees by 'n restaurant vir 'n persoon wat "Die Oorledene" genoem word. Die leser koppel hierdie twee gebeurtenisse outomaties as oorsaak en gevolg, en neem aan dat die afgestorwene aan Vigs dood is. In die derde paragraaf word hierdie aanname bevestig, wanneer een van die karakters van die sekstrio vooruitskouend Die Oorledene genoem word.

³⁹⁴Daar is reeds in afdeling 4.4.3 van hierdie studie uitgewys dat "PCP" nie die enigste verhaal in *Slagplaas* is wat oor Vigs handel nie.

2. Die leser word reg aan die begin van die verhaal uitgenooi om voyeur te speel by 'n sekstoneel met die woorde "(a)anskou dit dan:" (*Slagplaas*:62). Die karakters van hierdie sekstrio is Die Oorledene (wat ook "vir die wyle"³⁹⁵ "Jim" genoem word) en twee Duitsers wat Die Oorledene op die promenade (in Seepunt, Kaapstad) raakgeloop het. Die benaming "Jim" is van belang. In die verhaal wat "PCP" voorafgaan, te wete "Die poort van hemelse vrede", is daar 'n toneel wat op Coney Island afspeel waar 'n meisie haarself aan "Die Arme Toeris" voorstel. Hy beantwoord haar bekendstelling en sê dat sy naam "Koos" is. Wanneer dit blyk dat sy nie hierdie (tipies Afrikaanse) naam ken nie, sê hy vir haar "(c)all me Jim" (*Slagplaas*:52). Die naam "Koos" word in hierdie omstandighede verruil word vir die internasionaal-bekende naam "Jim". Die leser vermoed dat dieselfde in "PCP" gebeur. Die Oorledene stel hom aan die twee (Duitse) vreemdelinge voor as "Jim". Die implikasie is egter dat hierdie karakter ook "Koos" is, al word dit nêrens in hierdie verhaal eksplisiet gesê nie.³⁹⁶ Daar word wel later geïmpliseer dat "Jim/Orion/Die Oorledene/Die Besoeker" een en dieselfde karakter is (*Slagplaas*:74). Die sekstoneel word deur die outeur onthul as 'n variasie op 'n toneel in 'n boek van John Rechy, *The sexual outlaw*. Om die ooreenkoms te bewys, word 'n "stukkje van die oorspronklike" teks aan die leser voorgehou (*Slagplaas*:74). Daarin word dit duidelik dat ook Rechy se karakter "Jim" heet, en dat hy ook in trioseks betrokke is.³⁹⁷ Deur hierdie "variant" van Rechy se teks word Prinsloo se verhaal "gefiksionaliseer". Die leser van *Slagplaas* in 1992, wat nie geweet het dat Prinsloo Vigs onder lede het nie, sou hierdie verhaal nie outobiografies geles het nie. Intussen is hierdie fiksionaliseringstegniek in "PCP" gerelativeer. Die hedendaagse leser vermoed dat 'n soortgelyke sekservaring tot Prinsloo se dood moes gelei het.

³⁹⁵Die uitdrukking "vir 'n wyle" is 'n woordspel op "wyle" wat "oorlede" beteken.

³⁹⁶In vroeër weergawes van hierdie verhaal wat in die NALN-versameling opgeneem is (MS 2970/95/251-260), word die naam "Koos" inderdaad gebruik. Die eerste weergawes van die verhaal bevat trouens die "regte" name van verskeie persone wat Prinsloo as modelle vir sy verhaal gebruik het. Hierdie name is in latere weergawes vervang met name soos "Artemis", "Borste", "Apollo" en so meer. Die name "Orion", "Die Besoeker" en "Die Skrywer" was in vorige weergawes eers "Koos".

³⁹⁷Henning Snyman (1992) sê in sy resensie van *Slagplaas* dat John Rechy in Amerika 'n simbool geword het as dié beoefenaar van 'n uitgesproke letterkunde. Met *Slagplaas* het Prinsloo die Rechy van die Afrikaanse letterkunde geword.

Die vurige sekstonele tussen die drie mans kry vanweë die spesifieke taalaanbod bykans 'n Bybelse sfeer, en sluit hierdeur aan by ander verhale in *Slagplaas* waarin Bybelse simboliek geaktiveer word.³⁹⁸ Die Christelike beginsels word in hierdie verhaal debunk deur parodie en vervloeking. Die openingswoorde is "Aanskou dit dan:" (*Slagplaas*:62). Dit is 'n "ontmensliking" van Pilatus se bekende woorde "Ecce homo" (aanskou die mens. *Die Evangelie volgens Johannes*, 19:5). Daar word ook gewonder oor God se piel (*Slagplaas*:69) en Hy word, teen die tradisioneel-patriargale beskouing, in vroulike terme vervloek as: "Fok God én haar knaende bloeiende vretende Moederpoes" (*Slagplaas*:71). Die bekende Halleluja-lied "Wat 'n vriend het ons in Jesus" word ook geparodieer en met seksuele implikasies gelaai.³⁹⁹ Die twee Duitsers weerskante van Jim spalk hom oop (soos 'n gekruisigde) terwyl hy na sy asem snak. Die verhaal begin en sluit trouens af met die beeld van 'n "gekruisigde" man. Volgens Gerrit Olivier (1992) is die snak van die asem wanneer die dildo in Die Oorledene gedruk word, ook die doodsroggel van 'n Vigs-lyer, "die slagting in die wêreld speel hom af in die intimiteit van geslagsorgane". Die oorledene word dus op makabere manier 'n Christus-figuur. Die Christelike paradigma word verder uitgebou met die vlamboom ('n manifestasie van die kruis) waarin Die Oorledene se as "geoffer" word (*Slagplaas*:64). Hierdie vlamboom het "rooi en geel kelke" wat skakel met die Kaapstadse woonbuurt Roodebloem waar Die Oorledene tuisgegaan het as gas van Apollo/Die Gasheer. Dit kan ook 'n geprofaniseerde verwysing wees na Christus se bloeiende wonde. Van belang is dat Apollo Die Oorledene in die historiese stalle huisves waar hy ongestoord sal kan skryf. Hiermee word die Christus-parallel verder gevoer: Jesus is in 'n stal gebore omdat daar nie plek in die herberg in Betlehem was nie. Vanuit die stalle kan Die Oorledene/Die Skrywer "die gatkant van die Lord Milner Hotel" sien (*Slagplaas*:66). Hierdie verbandlegging word gesteun deur die verwysings na die Suiderkuis en die Drie Konings wat hy vanaf die promenade kon sien: "Dit is daar dat hy die Duitsers raakgeloop het" - dit wil sê hulle wat hom "gekruisig" het (*Slagplaas*:63). Die Drie Konings verwys in die eerste plek na 'n sterrebeeld (die "Orionsgordel": Mintaka, Alnilam en Alnitara, *Slagplaas*:69) en oordragtelik na die drie vorste

³⁹⁸Sien byvoorbeeld die bespreking van "Die poort na hemelse vrede".

³⁹⁹Dit is veral hierdie gedeeltes in die teks wat deur sommige kritici en lesers as godslasterlik gesien is. Sien onder meer die uitsprake van Charles Malan (1993) en Hans Ester (1993).

uit die Ooste wat die pasgebore Christus in Betlehem (in die stal) besoek het: Balthasar, Melchior en Castor.

Die drie mans se seksspel is Jim se "doodvonnis"; die suggestie is dat hy tydens hierdie geleentheid dié siekte opdoen. Die debunking van die Christelike beginsels impliseer dat die "almag" wat 'n God van liefde sou hê om gruweldade te verhoed, nie net bevraagteken word nie, maar geheel en al gewantrou en ontken word. Dit moet saamgelees word met die byhaal van gruweldade in die geskiedenis, soos die Delville-bos-gebeure (*Slagplaas*:64), gru-gebeure wat deel was van die Tweede Wêreldoorlog (*Slagplaas*:67, 69, 70-71) en selfs die Challenger-ramp van 1986 (*Slagplaas*:76).

3. Die sekstonele in "PCP" word afgewissel met die dodefees wat Die Oorledene se vriende vir hom hou. Die mense aan tafel is Artemis, Apollo I en II, Borste, Klutemnestra, Die Advokaat, Die Regsgeleerde, Die Rugbyspeler en Die Internasionale Model. Op bladsy 66 van *Slagplaas* is daar sprake dat Die Skrywer gaan "seker maak" het van "die tafel met die nege mense om" wat onder die witpeerboom staan. Wanneer die aantal karakters wat by die tafel aansit, getel word, is dit egter elf mense.⁴⁰⁰ Persone nommer 10 en 11 is Die Ewig Ongenooide Gas (die Dood) op wie die verteller nie gereken het nie, en die verteller self in die (bonatuurlike) gedaante van Die Besoeker. Die Oorledene is ook implisiet "teenwoordig" omdat sy as in 'n houer op die tafel staan. Die karakter Artemis sê ook dat sy "seker (is) hy moet hier rond wees" (*Slagplaas*:65). Die gaste probeer inderdaad 'n gesprek met Die Oorledene in sy gedaante as Die Besoeker aanknoop. Hy is egter nie werklik fisies teenwoordig nie (al eet hy saam en bloos hy selfs!) en antwoord daarom nooit op hulle opmerkings nie. Behalwe in een geval waar hy met Die Ongenooide Gas "praat". Die Ongenooide Gas herken hom nie as Die Oorledene nie. Dit bevestig sy "ongenoodheid". Hulle, sy vriende en kennisse, hou hierdie samekoms in die Kompanjiestuin, omdat hy altyd Sondae daar gaan eet het. Tydens hierdie ete word daar bespiegel oor die hiernamaals en

⁴⁰⁰Wanneer elf persone by 'n aantal aansit, verkry dit die simboliese betekenis van "'n laaste avondmaal". Vanweë die konneksie met Christus se laaste avondmaal met sy dissipels, en Judas wat weens sy verraad die tafel verlaat het, word dié aantal mense om 'n etenstafel as ongelukkig, en die uitwys van verraad, beskou.

gesels hulle oor allerlei onderwerpe, onder meer oor die begrafnis en gebeure wat in die Seepunt-woonstel tussen Die Oorledene en die twee Duitsers afgespeel het. Die as van Die Oorledene word ook op verskeie plekke rondgestrooi, in 'n fonteintjie, die visdam en die kelke van 'n vlamboom. Na die ete neem die geselskap afskeid van mekaar. 'n Paar van hulle besoek egter die museum voordat hulle na 'n dokumentêre program by die planetarium gaan kyk oor die Challenger-ramp van 1986.

Dit is opvallend dat 'n paar van Die Oorledene se vriende met Grieks-mitologiese name benoem word, te wete Artemis en Apollo. Jim/Die Oorledene noem homself ook Orion (*Slagplaas:74*): "'die langste en mooiste onder al die mans', sê Homeros" (*Slagplaas:70*).⁴⁰¹ Volgens die Griekse mitologie is Orion gedood deur 'n pyl wat Artemis, die godin van kuisheid en die jag, onwetend op hom afgeskiet het. Die simboliek wat hier geaktiveer word, is voor die hand liggend. Net soos wat die bomaanval in "Operasie Gomorra" onverwags vir Hamburg getref het en duisende inwoners sonder aansiens des persoons gedood het (*Slagplaas:70-71*), sterf Orion/Jim as gevolg van 'n "verdwaalde" pyl/fallus (*Slagplaas:74*). Die fallus is 'n vernietigende wapen, en PCP word (soos die Bybelse slag van Gomorra) gesien as "oordeel" en "straf" op die sonde. Orion "leef" egter voort as sterrebeeld, soos Die Oorledene wie se as in die ruimte opgeneem word. "Artemis then set Orion's image among the stars ...; his ghost had already descended to the Asphodel Fields" (Graves, 1988:152). Die walvis in die museum wat deur 'n harpoen (fallus) gedood is en nou "swewende in die lug" hang (*Slagplaas:73*), sluit ook by hierdie beeld aan. Die "ruimtebeeld" word verder uitgebou deur die karakter Apollo, omdat dit ook die naam was van 'n reeks Amerikaanse ruimtetuie, en die gaste wat na 'n vertoning in die planetarium gaan kyk. Dit is dus die "oorblywende vyf bedremmelde asstrooiers" (*Slagplaas:74*) se finale "huldeblyk" aan Die Oorledene/Orion. Dat Die Oorledene bewus is van sy "toekoms" tussen die sterre, word aan die slot van die verhaal aangedui as hy voor sy dood een nag die deur van die Roodebloem-stalle oopmaak om na die naghemel te kyk. Hy stel hom dit voor hoe dit sal lyk wanneer die Challenger ontplof en sy bemanning "oor die uitspansel verskiet" (*Slagplaas:76*), omdat hy weet dat dit ook sy lot sal

⁴⁰¹Dié narcistiese trek het al voorheen in Prinsloo se oeuvre voorgekom. In die verhaal "Klara se klokkies" word die karakter "Anton" (Koos) beskryf as "baie mooi" (*Hemel:1*).

wees.

4. "PCP" is nie net opgebou uit afwisselende tonele van die seksspel en die dodefees in die Kompanjiestuin nie. Hierdie twee gebeurtenisse word telkens onderbreek deur die binnetrede van die volgende spreker(s):

- 'n ek-verteller wat vertel hoe hy soms Die Oorledene op die promenade raakgeloop het (*Slagplaas*:63);
- 'n ouktoriële verteller wat vertel van iemand wat Die Skrywer/Die Besoeker genoem word en wat aantekeninge maak oor die Afrika-vlamboom. Hy (Die Besoeker) sien later hoe Borste van Die Oorledene se as in dié boom se kelke gooi (*Slagplaas*:64);
- 'n ouktoriële verteller wat vertel hoe Die Skrywer in Desember seker gemaak het oor die spesifieke ligging van die tafel waarom die mense van die dodefees sit. Hy word deur Die Gasheer in die Roodebloem-stalle gehuisves (*Slagplaas*:66);
- 'n ouktoriële verteller wat inligting gee oor die sanger Olaf Bär (*Slagplaas*:66-67);
- 'n ouktoriële verteller wat inligting gee oor die karakter Apollo en die verhouding tussen Apollo en Die Besoeker (*Slagplaas*:68);
- 'n ouktoriële verteller wat in afsonderlike paragrawe 'n "Vonnegut-quote" gee, vra of (die komponis) Schumann selfmoord gepleeg het,⁴⁰² 'n relaas gee waarin Apollo van sy droom vertel en gebeurte toe Apollo Die Besoeker geslaan het, die retoriese uiting "God? Sy piel" en 'n ek-verteller wat inligting gee oor sterrekonstellasies (*Slagplaas*:69);
- 'n anonieme verteller wat historiese inligting gee oor die Kompanjiestuin en die Roodebloem-stalle (en sy dank uitspreek teenoor sy bron) (*Slagplaas*:70);
- 'n ouktoriële verteller wat in afsonderlike paragrawe inligting gee oor operasie Gomorra in Hamburg, God vloek, vertel van Apollo en Die Besoeker se besoek aan Llandudno, vertel van die Kurt Vonnegut-onderhoud en 'n parodie op die Halleluja-

⁴⁰²Die komponis Robert Schumann (1810-1856) se geestestoestand het aan die einde van sy lewe sodanig agteruit gegaan dat hy in 1854 in 'n sielsieke-inrigting opgeneem is. Hier wend hy 'n onsuksesvolle selfmoordpoging aan. Hy sterf uiteindelik hoogs waarskynlik as gevolg van sifilis (Human, 1992:223). Schumann sterf dus aan die dodelike geslagsiekte van sy tyd, sifilis, terwyl die verteller van "PCP" die "moderne" geslagsiekte Vigs kry.

lied "Wat 'n vriend het ons in Jesus" gee (*Slagplaas*:70-72);

- 'n ouktoriële verteller wat 'n aanhaling gee uit die Duitse lieder siklus (*Dichterliebe* van Schumann) (*Slagplaas*:73);
- 'n ouktoriële verteller wat die legende vertel hoe 'n verdwaalde pyl uit Artemis se boog "hom" aan sy einde bring en die vertaling uit John Rechy se boek gee (*Slagplaas*:74);
- 'n ouktoriële verteller wat die storie van Die Oorledene se laaste dae vertel waaroor almal om die tafel swyg en
- 'n ek-verteller wat vertel hoe hy in die nag die stal deur oopsluit om na die naghemel te kyk.

Hierdie passasies, wat buite die twee hoofgebeurtenisse val, gee 'n besonder verwickelde struktuur aan hierdie verhaal, veral omdat dit ook nie in chronologiese volgorde aangebied word nie, en selfs vertel van gebeure wat tien jaar tevore plaasgevind het (die verhouding tussen Apollo en Die Besoeker). Dit het ook 'n effek van vervreemding op die leser, omdat dit nooit heeltemal duidelik is wie die verteller is nie. Die leser kry die indruk dat 'n persoonlike verteller, Die Besoeker/Die Skrywer, deurgaans aan die woord is. Hy maak egter van verskillende identiteite en vertellersperspektiewe gebruik. Hy is ook, op bykans bonatuurlike wyse, nie beperk deur tyd en ruimte nie en is, soos sy as wat deur die wêreld heen versprei word, orals teenwoordig. Die Skrywer/Die Besoeker is derhalwe in staat om sy eie dodefees te beskryf en selfs daar teenwoordig te wees. Hierdie alomteenwoordigheid is funksioneel omdat 'n mosaiëk van gebeure wat betrekking het op die lewe van Die Oorledene, daardeur tot stand kom.

5. Vernietiging deur vuur is 'n sentrale tema in hierdie verhaal. Bo en behalwe die feit dat Die Oorledene deur vuur verteer is (hy is veras), en dat sy siekte volgens die definisie veroorsaak is deur 'n "micro-organism that *inflames* the tiny cavities in the lungs" (*Slagplaas*:62, my kursivering), is daar onder meer ook sprake van die Afrika-vlamboom (waarin 'n bietjie van sy as gegooi word); die "Vonnegut-quote" wat vertel van die dood van "130,000" mense in Dresden se "fire storm" (*Slagplaas*:72); Operasie Gomorra wat gevolg het na die bomaanval in Hamburg, (deur die brandweer van Hamburg as *Feuersturm* aangeteken) en die Challenger-ruimtetuig wat in 1986 ontplof het. Die verteller noem die Challenger-ramp ook "'n

vuurstormpie" (*Slagplaas*:75). Die mens se weerloosheid teenoor die dood, en God se sogenaamde "almag" om hierdie rampe te verhoed, word vervloek. Die enigste verlossende gedagte is dat die oorledene na sy dood deel word van die sterreheem, dat hy (soos Orion) opgeneem sal word in 'n groter geheel.

6. Die geweld van seksualiteit en die fallus as destruktiewe mag word volgens Henning Snyman (1992) in hierdie verhaal tot 'n hoogtepunt gevoer. Dit is maklik om dié verhaal ná Prinsloo se dood te interpreteer as 'n requiem vir homself, 'n "kleedrepetisie vir die dood", soos wat dit wel in die onderhoud met Ryk Hattingh in 1993 gestel is. Dit verklaar dan ook myns insiens waarom die sentrale karakter hier as 'n verhulde outobiografiese verteller na vore tree - nie as "Koos" (soos in ander verhale) nie, maar as "Jim". Terwyl dit inderdaad "Prinsloo se storie" is, was dit tydens die verskyning van die bundel nog nie aan die algemene leerspubliek bekend dat hy Vigs het nie, en wou hy hierdie kennis ook nie bekend maak nie.⁴⁰³ Hierdie verhaal kan myns insiens ook gesien word as 'n huldeblyk van Die Oorledene aan sy vriende, 'n omgekeerde in memoriam. Hy het immers hierdie verhaal geskryf met die wete dat hy gaan sterf.

4.5.2 "Voor die oorlog"

1. "Voor die oorlog" is, soos vele ander verhale in *Slagplaas*, een waarin geweld en seks op skrikwekkende wyse gejuks taponeer word, en waar die een as't ware aanleiding gee tot die ander. In hierdie verhaal word berigte oor die Golfoorlog en insidente uit die townships (Sebokeng en Boipatong) gekombineer met verskeie sekservaringe wat die verteller by 'n "gesondheidsklub" en 'n stoombad het. Hierdie gebeure loop uit op 'n slottoneel wat die verteller se volslae eensaamheid in 'n oomblik van narcistiese selfkoestering weerspieël.

⁴⁰³Tydens die Universiteit van die Witwatersrand se Winterforum van 1993, waar Prinsloo opgetree het, het 'n berig in die dagblad *Beeld* verskyn waarin Prinsloo gerugte dat hy aan Vigs ly, ontken (De Bruin, 1993). Dié berig, met die opskrif "Koos Prinsloo ontken gerugte oor siekte, Vigs" het volgens Prinsloo inbreuk op sy privaatheid gemaak. Hy het 'n klage by die Mediaraad ingedien waarna *Beeld* toegegee het dat die spekulatiewe aard van die berig ongeoorloof is.

2. Die personale verteller in "Voor die oorlog" begin sy verhaal waar hy in die koffiehuis Carlo's sit en koerant lees. Hierdie koffiehuis, én die kelnerin wat hom bedien, Given Ramoroa, is reeds aan die leser bekend omdat hierdie gegewens ook in die verhaal "Neil Goedhals (33) is dood" (*Slagplaas*:35) voorkom. Die leser maak dus die afleiding dat die verteller in hierdie verhaal moontlik dieselfde een is as wat aan die woord was in die Neil Goedhals-verhaal. Verdere bevestiging vir hierdie aanname vind mens wanneer een van sy minnaars se voorkoms vergelyk word met dié van die "Noord-Amerikaner" (*Slagplaas*:83). Hierdie defiksionaliseringstegniek word egter dadelik "teëgewerk" met 'n tegniek van fiksionalisering, deurdat die verteller met 'n verskeidenheid name benoem word. Hy is onder meer "Uilskuiken/Luistervink" (*Slagplaas*:79), "Ons Hoofkarakter" (*Slagplaas*:80), "Die Arme Drommel" (*Slagplaas*:81) en "Ons Held" (*Slagplaas*:83). Al hierdie name kulmineer in die naam "James" as die (oënskynlik) ouktoriële verteller sê "kom ons noem hom James" (*Slagplaas*:81).

Terwyl "James" in die koffiehuis sit, lees hy die berigte oor "die Moeder van Alle Oorloë wat dreig" (*Slagplaas*:78). Hierdie berigte is skynbaar vir hom só ontstellend dat hy sy kantoor bel om te sê dat hy nie die middag teruggaan werk toe nie, en "voor hy hom kon kry" voor 'n gesondheidsklub se deur staan. Die proses waarin die verteller sy ontsteltenis (meestal oor gewelddadige gebeure) probeer besweer deur seks, kom telkens in Prinsloo se oeuvre voor, en dui aan in hoe 'n groot mate die politiek met die persoonlike vermeng word. Die klub is egter nog gesluit, en hy gaan terug na die koffiehuis. Hier luister hy 'n gesprek af tussen twee persone wat vertel van 'n yogi wat homself "disembowel(ed)" het "to give his insides a good scrub" (*Slagplaas*:77). Wanneer hy later die middag weer na die klub gaan, noem hy homself 'n "Uilskuiken"; met ander woorde, 'n dwaas of 'n onnosel vent. Hy is die enigste persoon in die klub. Toe dit duidelik word dat niemand anders in die reënweer gaan opdaag nie, vra die klub se assistent, Jakob, of hy die verteller "kan uithelp". Dat hierdie "hulp" seksueel van aard is, blyk uit die feit dat Jakob sy broek vir hom aftrek. Hy verlaat die klub kort hierna. Tydens die nag (Vrydagnag/Saterdagoggend) word 'n groep mense in Sebokeng doodgeskiet. Hierdie gebeure, en dit wat daartoe aanleiding gegee het, word as 'n aparte "verhaal" in 'n uitgebreide voetnoot gegee en vertel van verraad, geweld en dood. Die verteller word die volgende oggend wakker geklop deur twee persone, kennelik van 'n kerkgroep, wat vir hom sê dat die

einde van die wêreld aangebreek het. Hy ontvang hulle nie in sy woonstel nie, maar koppel hul doemvoorspelling aan die dreigende oorlog as hy dink: "(g)erugte van oorlog" (*Slagplaas*:80). Die Sebokeng-gebeure word nog nie in die koerant gegee nie, maar die leser is reeds, deur die tekstuele organisasie van die abstrakte outeur, daarvan bewus. Die bedreiging van geweld is alomteenwoordig: die kerkgroep se lede kondig die geestelike "einde van die wêreld" aan en berigte oor werklike oorlogsgebeure (in die Ooste en in die townships) is in die koerante. Die gewelddadighede waarvan die verteller bewus word, is nie almal "verwyderde" insidente nie. Later die middag is hy ooggetuie as 'n ou man beroof word. Die vertroue tussen mens en mens het egter so verswak dat wanneer hy sy hulp aanbied, hy net "(f)uck off" (*Slagplaas*:81) as 'n antwoord van die man kry.

James bring Saterdag en Sondagoggend deur in 'n stoombad-kompleks (Le Bain). Hier het hy twee seksuele ervarings, met John en "Marmerbeeldjie". Ten spyte van die seksuele genot wat hierdie ervarings hom bied, is die tekens van dood en vernietiging ook hier teenwoordig. John vertel aan hom van die breinabses wat hy gehad het, en dat 'n vriendin, wat 'n soortgelyke operasie gehad het, nooit heeltemal herstel het nie. "Marmerbeeldjie" herinner weer vir James aan die "Noord-Amerikaner". Hierdie assosiasie bring die pynlike herinneringe terug aan die mislukking van dié verhouding (waarvan die leser ook bewus is). Hy gaan huis toe om te gaan slaap, waartydens die sokkerramp op Orkney, waarin veertig mense dood is, plaasvind. Wanneer hy laat die middag wakker word, herlees hy die berigte oor die slagting by die begrafnis-waak. Daarna lees hy twee briewe, die "September én die Oujaarsdag-brief" (*Slagplaas*:84) en tik 'n antwoord op hierdie briewe. Daar word nooit gesê wie hierdie briewe geskryf het en wat die inhoud daarvan is nie, maar dit is duidelik 'n bron van ontsteltenis vir hom. As een van die sleutels vashaak, begin hy met soveel geweld op die sleutels hamer dat 'n vrat aan sy vinger begin bloei. Sy frustrasie word dus op irrasionele wyse op die tikmasjien uitgehaal, wat 'n teken is van sy gevoelens omtrent hierdie briewe. Die benoeming van die een brief as die "Oujaarsdag-brief" laat die leser vermoed dat hierdie twee briewe moontlik afkomstig is van die persoon wat die "Pop Ster" genoem word. Hierdie (intertekstuele) afleiding word gemaak na aanleiding van die twee briewe wat in die verhaal

"Nawoord" (*Slagplaas*:126) ter sprake is.⁴⁰⁴ In hierdie verhaal word pertinent gepraat van die "Oujaarsaand-brief" wat drie maande na die eerste een gevolg het. Die eerste brief moet dus, volgens hierdie tydsberekening, die "September-brief" wees wat in "Voor die oorlog" ter sprake is. In dié briewe (wat in "Nawoord" aangehaal word) word die vriendskap tussen die "Pop Ster" en die verteller opgesê. Die rede vir die verbreking van die vriendskap is in 'n mate ook as gevolg van die Noord-Amerikaner (soos reeds in "Die affair" uiteengesit). James se ontsteltenis is des te meer verstaanbaar as in ag geneem word dat hierdie briefwisseling nie net die verbreking van 'n vriendskap is nie, maar dat dit terselfdertyd pynlike assosiasies rondom die Noord-Amerikaner, soos dit weer deur "Marmerbeeldjie" in herinnering gebring is, oproep.⁴⁰⁵ Hierdie gevoelens van frustrasie en eensaamheid probeer hy weer eens besweer deur seks. Hy besoek die gesondheidsklub, al is dit reeds baie laat. Hy ontmoet 'n vriend wat hom vertel dat daar feitlik niemand in die klub is nie. Hy "doen die rondtes", en sien dat daar, soos die Vrydagmiddag, niemand is behalwe hy en die assistent, Jakob, nie. Hy raak in die televisiekamer aan die slaap, maar word wakker by die woorde "by die kluitklap op die kis ..." (*Slagplaas*:85). Hierdie woorde van Die Stem dui die sluiting van die televisieprogramme aan, maar is ook 'n verdere verwysing na die dood - die dood wat vir James deur die loop van die naweek in verskeie gedaantes opgedoem het: deur die Golfoorlog, die township-gevegte, die einde soos voorspel deur die fanatiese kerkgroep, die rooftog op straat, die noodlottige sportbyeenkoms en selfs deur die "dood" van 'n verhouding en 'n vriendskap. Die dieptepunt van sy desperate eensaamheid is dat daar selfs nie eens 'n ander persoon in die klub is met wie hy seks kan hê om hierdie ervarings te besweer nie. In die stoomkamer begin hy as laaste, desperate uitlaatklep homself betas. Hy druk na verloop van tyd sy hele hand in sy anus op. Hy is dus besig om, soos die yogi van wie daar in die begin van die verhaal sprake was, homself te (probeer) "reinig" van al die ontstellende gebeure en berigte van die afgelope naweek. Dat dit 'n futiele poging is, blyk uit die feit dat sy versugting "naai my" op homself gerig is en na hom terug ge-eggo word. Die gevare van hierdie fisieke handeling is ook voorsien deur die gesprek wat die twee mans in die koffiehuis oor die yogi gehad het: "He had

⁴⁰⁴Sien ook afdeling 4.6.2 van hierdie studie.

⁴⁰⁵Hierdie intertekstuele afleiding bevestig uiteraard ook die vermoede dat "James" van hierdie verhaal net 'n skuilnaam is vir die konkrete outeur.

to keep concentrating because if his ass shut, he'd kill himself" (*Slagplaas*:78).

3. Hans Ester (1993) is van mening dat Prinsloo se verhale gelees kan word as "een schreeuw van een vereenzaamd mens om hulp en verlossing". "Voor die oorlog" is by uitstek so 'n verhaal waarin die mens se uiterste eensaamheid en vrees, en sy onvermoë om dit te hanteer, uitgebeeld word. Dit is 'n verhaal waarin die karakter se eensaamheid en bedreiging deur die dood hom noop tot die uiterste vorm van narcisme, deur op makabere wyse met homself liefde te maak. Die verskeidenheid name wat hy aan homself toedig, van "Die Arme Drommel" en "Uilskuiken" tot "Ons Held" en selfs "James", is 'n ironiese uitwysing na die anonimiteit van die vereensaamde mens.

Daar is myns insiens genoeg sleutels in hierdie verhaal om aan die leser 'n aanduiding te gee dat daar wel 'n outobiografiese verteller (Koos Prinsloo) aan die woord is. Dit word egter effektief genoeg gefiksionaliseer om aan te dui dat Koos/James uiteindelik verskeie "karakters" - van 'n "luistervink" en 'n "uilskuiken", tot 'n "held" is. Daar kan ook geredeneer word dat "James" as karakter geskep is om met "Koos" liefde te maak - 'n desperate (maar futiele) poging om James se een-saamheid op te hef met die illusie van gemeensaamheid. Hoe dit ookal sy, die sentrale tema, die vereensaamde mens, en verontmensliking, word hier op 'n ontstellende maar uiters effektiewe wyse aan bod gebring.

4.5.3 "Slagplaas"⁴⁰⁶

1. Die titelverhaal in *Slagplaas* is 'n verhaal wat die vlugtige, anonieme seksuele ontmoetings tussen mans as tema het. Die abstrakte outeur lewer egter implisiete kommentaar op hierdie ontmoetings deur die bywerk van die slagplaas-gegewe en die stank wat daarmee gepaard gaan. Hierdeur word die verhaal in 'n ruimer konteks as net die blatant-seksuele geplaas.

⁴⁰⁶Volgens NALN-dokumentasie (MS 2970/95/297-288) was die aanvanklike titel van hierdie verhaal "Die reuk". Hierdie verhaal het sy beslag gekry na aanleiding van 'n kort berig in die *Beeld* van 26 April 1991 (MS 2970/95/277) met die opskrif: "Stank: Rede tot been oopgevelek: Slagplaas laat tienduisende byna stik". In hierdie berig word gesê dat die oorsake van die "onhoudbare" en "taai" stank by die City Deep-slagplaas ondersoek gaan word.

2. In "Slagplaas" ervaar die karakter wat deurgaans as "Die Ander" benoem word, twee kortstondige seksuele ervarings op een aand. Hy ontmoet beide sy seksmaats in 'n parkie naby sy woonstel wat periodiek deur die polisie gepatrolleer word. Wagterend op 'n moontlike "optel", dink hy aan oorlogsberigte uit Nikosie en die terreur wat onder Irakiese burgerlikes gesaai word. Sy gedagtes is dus alles behalwe romanties en weerspieël by voorbaat die aard van die ontmoetings wat dié aand sal volg, naamlik desperate ontvlugtings. Dit dui ook assosiatief op die riskante aard daarvan, dat dit potensiële "slagvelde" is wat tot die dood (kan) lei. Kort nadat hy "Die Een" ontmoet, nooi dié hom na sy woonstel omdat die polisie se teenwoordigheid (op soek na misdadigers) en hulle soekligte veroorsaak dat geen seksuele aktiwiteite by die toilette kan plaasvind nie. "Die Een" en "Die Ander" herken mekaar nie in die "helder ligte van die voorportaal" (*Slagplaas*:93) nie, maar besef later dat hulle reeds voorheen seksueel verkeer het. Hul sekservaring is nie suksesvol of emosioneel bevredigend nie, hoofsaaklik vanweë die oorweldigende reuk wat van buite inkom. Wanneer "Die Een" opstaan om sy woonstel se deur toe te maak, is die reuk steeds "vasgevang in die kamer" (*Slagplaas*:91). "Die Ander" verloor sy ereksie én belangstelling in sy seksmaat en loop kort daarna. Die meedoënloosheid van seksuele ontmoetings van hierdie aard word geïllustreer deurdat die "Die Een" vir "Die Ander" sê: "You can't go now!" "Die Ander" se antwoord hierop is "I can" (*Slagplaas*:91).

Die tweede sekservaring wat "Die Ander" het, is nadat hy die "kort mannetjie" in dieselfde parkie ontmoet. Die polisieligte wat op hulle val, noep hulle om hierdie keer na "Die Ander" se woonstel te gaan. Tydens hul sekservaring, terwyl "Die Ander" wag dat sy seksmaat 'n orgasme moet bereik, begin hy weer dink aan die oorlog en die "brandende bunker in Bagdad". Nie net word sy onbetrokkenheid by die seksdaad en die gebrek aan intimiteit hierdeur geïllustreer nie, maar ook sy fel bewustheid van die aakligheid van die moderne wêreld waarin geweld en dood oorheersend is. Die verband tussen seks en die dood, en veral Vigs wat deur die fallus oorgedra word, word ook betrek. Deur hierdie verwysings word die Vigs-tema in *Slagplaas* verbreed, omdat dit nie net Vigs-lyers is wat sterf nie - die dood is oral. Hy dink ook terug aan "Die Een" se woorde toe hy sy woonsteldeur gaan toemaak het, naamlik dat die verstikkende stank van die slagplaas af kom. Onbevredigende seks, stank en dood word hierdeur saamgebind tot een bewuswording - die hele aarde is 'n "slagplaas".

Die jukstaponering van die slagplaas-stank en die oorlogsberigte, te midde van 'n oppervlakkige liefdespel, dui op die simboliese interpretasie van hierdie verhaal. Gerrit Olivier (1992) verwys daarna as "(k)ompulsiewe, desperate en anonieme kopulasie in 'n wêreld deurdrenk met die stank van slagting." Die "nabyskote" van seks word aangebied saam met die afstandelikheid en naamloosheid om 'n skrikwekkende beeld van die maatskappy te gee. Volgens Olivier moet die komieklike jaagtogte van die polisie ook saamgelees word met ander teksgegewens "waardeur die seksuele spel in 'n konteks van geweld en vernietiging geplaas word". Die implisiete boodskap in hierdie verhaal is dat die samelewing by wyse van spreke deurtrek is met die stank van dood, oorlog en verwoesting. Geen normale, of onskuldige bestaan is binne hierdie verrottende opset moontlik nie, en pogings om hiervan te ontvlug deur middel van seks, is ook futiel. Die nooit-genoemde maar oorheersende gedagte aan die dood, in samehang met die gevaarlike sekspraktyke wat bedryf word, dui ook onteenseglik op die dodelikheid van Vigs. Hans Ester (1993 en 1996) is van mening dat die skeiding tussen geslagsverkeer en dood by Prinsloo "uiterst dun" is, en dat "(w)at hier over het leven wordt verteld, staat in het teken van de dood".

3. Die ontmensliking wat deel van die homoseksuele ontmoetinge in hierdie verhaal is, word bevestig en versterk deurdat daar bloot na die karakters verwys word as "Die Een", "Die Ander" en die "kort mannetjie". Die begrippe "die een" en "die ander" dui nie net op anonimiteit en kliniese onpersoonlikheid nie, maar ook op die lukrake omruilbaarheid van persone (wat dan inderdaad ook gebeur). Omdat die verhaal deurgaans vertel word uit die perspektief van die karakter "Die Ander", kan dit beskou word as 'n personale vertelling wat in feite 'n verhulde ek-vertelling is. Uit die konteks van die verhaal (en die bundel) vermoed die leser dat Die Ander moontlik 'n skuilnaam vir die konkrete skrywer is. Dié suggestie word bevestig wanneer dit uit 'n gesprek met "Die Een" blyk dat hy vir die *Vrye Weekblad* werk. Dit is bekend dat Prinsloo verbonde was aan hierdie weekblad, en omdat hy nie skroom om hierdie "feit" bekend te maak nie,⁴⁰⁷ kan dit as 'n aanduiding gesien word dat dié karakter 'n

⁴⁰⁷Uit die beskikbare NALN-dokumentasie is daar nie minder nie as tien weergawes van hierdie verhaal (MS 2976/95/279-287). Dit is duidelik dat Prinsloo ernstige twyfel gehad het oor die insluiting van die koerant se naam in die verhaal. In die eerste drie weergawes van die verhaal (279-281) is die koerant die *Vrye Weekblad*. In weergawes 282-285 word die naam van die *Vrye*

manifestasie van die konkrete outeur is. Indien dit nié die outeur se oogmerk was om 'n outobiografiese sleutel te gee nie, kon die verwysing na die verteller se beroep en die spesifieke koerant waarvoor hy werk, sonder ernstige ingryping in die teks verander gewees het. Die leser word dus as't ware gedwing om kennis te neem van hierdie saak. Die fiksionaliseringstegnieke wat terselfdertyd in werking gestel word, moet egter ook in ag geneem word. Gerrit Olivier (1992) wys in hierdie verband op die naamloosheid en die "omruilbaarheid" van die rolle tussen "Die Een" en "Die Ander". Die verteller herinner "Die Leser" ook verder aan sekere optredes van "ons held die verteller" (waarmee hy in wese erken dat "Die Ander" die verteller is), en dat die leser 'n voyeur is omdat hy sekere detail van die liefdespel kan "sien" omdat "jy agter sy rug (sit)" (*Slagplaas*:93). Met hierdie formele benoemings van fiksionele instellings, dwing die implisiete outeur die leser om te let op die kunsmatig gestruktureerde aard van die teks. Dit het tot gevolg dat die "outobiografiese" verteller in 'n groot mate sy identiteit verloor. Hierdie identiteitsloosheid word op 'n ironiese manier verder uitgebrei. Die twee karakters besef tydens hul sekservaring dat hulle "dié ritueel al 'n keer vantevore deur (is)" (*Slagplaas*:93). Desnieteenstaande het hulle mekaar nie herken nie. Dit impliseer dat hul vorige ontmoeting ook van dieselfde, vlugtige aard was en dat dit, soos hierdie keer, net gegaan het oor die selfsugtige seksuele genot van 'n oomblik. In hierdie opsig is hulle, net soos die naamlose sterfgevalle van die oorlog, ook niks anders as pionne nie.

4. Omdat hierdie verhaal se titel ook dié van die bundel is, het aspekte van dié verhaal bepaalde implikasies vir die bundel as geheel. Verskeie resensente het in hul besprekings spesifiek na hierdie verhaal verwys om uitsprake oor die bundel as geheel te maak. Jaap Goedegebuure (1994) sê in sy bespreking dat die slagplaas simbool word vir die sosiale slagveld. Shaun de Waal (1993) sê dat die reuk van die slagplaas een storie oorheers, maar dat dit op simboliese wyse die hele bundel deurdrenk. J.P. Smuts (1993) se siening van "Slagplaas" is dat dit 'n ontstellende kyk gee op ons samelewing waarin geweld en

Weekblad beurtelings afgewissel met dié van die *Transvaler*. In die laaste twee weergawes (286-287) volstaan hy met die *Vrye Weekblad*. Prinsloo het kennelik besef dat hy gekoppel word aan die *Vrye Weekblad*, en dat die insluiting van dié koerant se naam gesien kan word as 'n defiksionaliseringstegniek, en 'n sleutel tot die verteller se identiteit.

eensaamheid aan die orde van die dag is en dat *Slagplaas*

die desperate verset (verwoord) van 'n mens teen een van die grootste bedreigings van ons tyd, eenzaamheid, veral binne die grootstad, die ontredde wat dit meebring en die vervlietende seksuele verhoudings wat dit moet probeer besweer. Onlosmaaklik is hieraan gekoppel Vigs, wat 'n konkrete werklikheid geword het binne die samelewing van ons tyd. Saam groei hierdie sake tot metafoor van 'n bestaan waarin daar geen sekerheid is nie, geen durende verhoudings nie, waar niks behoue bly nie, maar alles uitgelewer is aan verandering, veral vernietiging en uiteindelik die dood.

Die begrip "dood" is onlosmaakbaar in die woord "slagplaas" vervat. Dit dui egter nie die begrip "dood" as 'n normale lewensproses of 'n kliniese dood aan nie (soos die eufemistiese "abattoir" impliseer), maar dood in sy grusaamste en bloedigste vorm. 'n Slagplaas is 'n "plek waar diere in groot getalle geslag word" (HAT,1983:1002); as sodanig word die menslike lewe gelyk gestel met dié van 'n dier. Die woord het ook, vanweë die aantal bloedige sterftes wat in veldslae voorkom, 'n militêre assosiasie gekry (vergelyk die woord "slagveld"). Die preokkupasie van die verteller in "Slagplaas" (én in die bundel) met oorlogsberigte, bevestig hierdie assosiasie en steun ook die gedagte aan sinlose geweld en doodslag. Die motief van die "wond" (fisies en psigies) sluit aan by die begrip "slagplaas". Mense dien mekaar wonde toe; die mens ly onder hierdie verminking wat ook tot die dood kan lei.⁴⁰⁸ Die tema van wraak (soos dit in verskeie verhale in *Slagplaas* na vore kom) hou ook verband met die isotopiereeks: wonde, verwonding, wraak, geweld, slagting en die dood.

"Slagplaas" is 'n verhaal waarin die leser ten slotte pynlik bewus word van die futiliteit van die lewe - 'n lewe wat besmet is met die oorheersende gedagte aan dood. Die mens, as anonieme wese, is weerloos teenoor hierdie groter, vernietigende mag.

(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:

4.5.5 "Neil Goedhals (33) is dood"

1. "Neil Goedhals (33) is dood" is 'n ek-verhaal waarin die dood van mense, en die effek wat dit op die agtergeblewenes het, geteken word. Die kuns as onsterflike entiteit en beswering

⁴⁰⁸Vergelyk byvoorbeeld se ma se poging om haarself dood te skiet nadat sy gehoor het van haar man se ontrouheid in "Die affair".

van die dood, word ook betrek. Soos die titel aandui, gaan dit spesifiek oor die dood van die jong kunstenaar Neil Goedhals wat op drie en dertigjarige ouderdom selfmoord gepleeg het.⁴⁰⁹

Die (naamlose) ek-verteller hoor die nuus van Neil se dood op 'n Donderdagaand as hy sy Engelssprekende vriend Dominic gaan oplaai vir 'n fliek-afspraak. Wanneer hy by Dominic se woonstel aankom, is daar ook ander gaste, Peter en Marié. Peter se vraag aan die verteller "(a)nd how are you?" (*Slagplaas*:33) ontlok 'n kort antwoord van die verteller: "Fine". Hierdie soort gesprekke, waarin wedersydse groete op 'n beleefde, maar onpersoonlike wyse oorgedra word, is selde 'n aanduiding van die spreker se werklike gemoedstoestand.⁴¹⁰ Dit is ook hier die geval. In 'n soort interne gesprek wat die verteller met homself voer, kry die leser insae in die verteller se probleme en die dinge wat hom teister, wat 'n ironiese kommentaar, én weerspreking is van sy antwoord aan Peter. Dit gaan goed met hom, "behalwe" vir sy gesondheidstoestand (simptome van griep), die Augustuskoue, sy bekommernis oor sy kollegas by die werk en sy ontsteltenis oor 'n vorige minnaar (die Noord-Amerikaner) met wie hy weer onverwags kontak gehad het. Die leser, wat reeds in ander verhale in *Slagplaas* met die Noord-Amerikaner te doen gekry het, pas outomaties sy intertekstuele kennis wat hy oor dié karakter het, op hierdie verhaal toe. Hy het die liefde van die verteller versmaai (soos in "Die affair" duidelik geword het), en het die vermoë om die verteller steeds te ontstel, soos blyk uit die omvang van sy gedagtes oor hom. Op hierdie vroeë stadium in die verhaal besef die leser dat die verteller in hierdie verhaal heel moontlik dieselfde een is as wat in "Die affair" opgetree het - en daardie verteller is reeds as "Koos Prinsloo" geïdentifiseer. Die naamsooreenkoms word dus op implisiete wyse afgelei.

'n Bewys van die verteller se vertroebelde gemoed en veral sy bekommernis oor die politieke

⁴⁰⁹Neil Goedhals, 'n jong kunstenaar van Johannesburg, het op 16 Augustus 1990 selfmoord gepleeg deur van die La Contessa-woonstelgebou in Yeoville te spring (*VryDag!* in *Vrye Weekblad*, 24.8.1990)

⁴¹⁰Hierdie gesprekke staan bekend as fatiese kommunikasie. Die doel daarvan is nie om die "waarheid" oor te dra nie, maar dien as 'n hoflikheidsritueel.

toestand in die land,⁴¹¹ is af te lei uit sy vraag of Peter die foto van die brandende man op die koerant se voorblad gesien het. Hierdie fotobeeld herinner die persone in die geselskap dat hulle "moeilike tye" beleef (*Slagplaas*:34), tye waarin die dodetal van mense in die townships daaglik tot honderd en vyftig is: "It's like cattle," was die kollega by die werk se kommentaar (*Slagplaas*:33). Hierdie morbiede gesprek, en die verteller se ewe morbiede gedagtes oor die Noord-Amerikaner, lei tot die aankondiging dat iemand wel iets omtrent die "moeilike tye" gedoen het, te wete Neil wat selfmoord gepleeg het.

Die gebeure rondom Neil se selfmoord word deur verskeie mense vertel en oorvertel. Dit is duidelik uit sinsnedes soos: "(d)is wat Dominic gesê het sy gesê het", "Marthinus ... sê iemand sê Neil het glo 'n epileptiese aanval gehad" (*Slagplaas*:35) en "die vriendin van Peter (het) in die gang kom staan en gesê ... van Neil" (*Slagplaas*:36). Hierdie gesprekke is 'n aanduiding dat Neil se vriende in die dae na sy dood dikwels met skok en ongeloof daaroor praat het. Hulle glo aanvanklik nie dat hy selfmoord gepleeg het nie, en verskeie alternatiewe redes vir sy dood word gesoek, soos byvoorbeeld dat hy vermoor is, of dat dit die gevolg van vallende siekte⁴¹² was. Die impak van die nuus op die verteller en Dominic is ook sodanig dat hulle, vir die res van die tyd wat hulle bymekaar is, praat oor die detail van Neil se selfmoord. Laataand, as die verteller terugry huis toe, is sy gedagtes steeds by Neil. Hy roep die laaste keer toe hy hom gesien het in herinnering. Dit het gebeur toe hy troos (oor die Noord-Amerikaner) gaan soek het by 'n vriendin, en Neil ook daar opgedaag het.

2. Die weergawe van die Donderdagaand wat die verteller en Dominic saam deurbring, word verskeie kere onderbreek deur passasies in parentese, sodat die Donderdag feitlik as 'n raamvertelling funksioneer. Die ingebedde gebeurtenisse, in a-chronologiese volgorde, toon elke keer die reaksie van Neil se vriende, en die verteller, op sy dood. Dat hierdie nuus die

⁴¹¹Die datum aan die einde van hierdie verhaal word gegee as "15 Augustus 1990 - Maart 1991" (*Slagplaas*:39). Hierdie tydperk is gekenmerk as die toppunt van politieke onstabiliteit in Suid-Afrika. 'n Noodtoestand was van toepassing in verskeie dele van die land, met abnormale hoë sterftesyfers.

⁴¹²Die benaming "vallende siekte" is skrynend, omdat die persoon letterlik "geval" het, en dood is aan hierdie "siekte".

aand se gebeure ontwig, word dus struktureel en tipografies-ikonies aangedui. In die eerste passasie, Saterdagoggend in die boekwinkel, word Marthinus se weergawe (op hoorsê verneem) van die verhaal gegee (*Slagplaas*:35).

In die tweede passasie, Vrydagoggend, word vertel hoe die verteller vir die "eerste keer in jare iemand opgetel" het. Hy doen dit dus kort nadat hy gehoor het van Neil se dood (die vorige Donderdagaand), na die film oor oorlogsgeweld en dood, en net nadat 'n kennis van hom by die koffiehuis hom vertel het dat haar vriend op pad werk toe geskiet is. Hierdie verskillende berigte van selfmoord, dood en geweld, almal uiters naby aan hom,⁴¹³ is skynbaar so ontstellend dat die verteller dit probeer besweer deur 'n kortstondige seksontmoeting met 'n vreemde man in 'n toilet⁴¹⁴ (*Slagplaas*:35-36).

In die derde passasie, Sondagaand, kuier die verteller en sy vriend Chris by mekaar. Die tema van hul gesprek is die dood van jong kunstenaars, en die kunstenaar se beswering van die dood. In hierdie gesprek word gepraat oor die Russiese digter Majakofski (wat op ses en dertigjarige ouderdom selfmoord gepleeg het) en 'n "gevalle" digter (wie se naam nie op daardie stadium onthou kan word nie). Al word dit nie eksplisiet gesê nie, is die implikasie duidelik dat beide hierdie gevalle geassosieer word met die ewe jong kunstenaar Neil Goedhals wat, soos die titel sê, drie en dertig was toe hy selfmoord gepleeg het.⁴¹⁵ In 'n verklarende voetnoot word die ontbrekende inligting oor die "gevalle digter" gegee wat

⁴¹³84 *Charlie MoPic* is 'n film wat handel oor die Viëtnamese oorlog. Hierdie oorlog, wat dikwels in verband gebring word met die Suid-Afrikaanse grensoorlog waaraan die verteller as joernalis deel gehad het, sou sekerlik assosiasies met die situasie in Suid-Afrika na vore gebring het. Vergelyk in hierdie verband dan ook Dominic se kommentaar op die film.

⁴¹⁴Pogings om ontstellende gebeure te besweer deur sekservarings, kom verskeie kere in Prinsloo se oeuvre voor. Sien byvoorbeeld die verteller se reaksie op sy vriendin se dood in "'Grensverhaal'" (*Die hemel help ons*), die reaksie op die Voormalige Geliefde wat nie die verteller se briewe beantwoord nie in "Drome is ook wonde" (*Slagplaas*) en die skrywer se reaksie op Frank in "Klaarpraat" (*Slagplaas*).

⁴¹⁵Die feit dat daar pertinent aandag gegee word aan Neil se sterwe op die ouderdom van drie en dertig jaar, bring 'n Christus-verwysing in hierdie verhaal teweeg. Die naam "Goedhals", met die suggestie van onskuld, sluit hierby aan. Ook die hemelvaart-motief (soos later bespreek word) maak deel uit van hierdie paradigma. Christus se dood op aarde kan in 'n sekere sin ook gesien word as 'n "selfmoord", omdat Hy self sy lewe gegee het om die mens se sonde te besweer. As sodanig word hy ook deel van die korpus van vroeggestorwe, jong mans.

hierdie gesprek verder in perspektief plaas. Die verteller kom later in 'n boekwinkel af⁴¹⁶ op die inligting waarvan Chris vaagweg geweet het, maar nie volledig en korrek kon gee nie. Dit blyk dat hy dit gehad het oor die digter Walter Rheiner wat op dertigjarige ouderdom van 'n gebou in Berlyn afgespring het. Die skilder Conrad Felixmüller, wat aangegryp was deur hierdie selfmoord, het 'n skildery daarvan gemaak.⁴¹⁷ Rheiner het selfmoord gepleeg omdat hy "abandoned by God and the world, (and) weighed down by loneliness" was (*Slagplaas*:37). Die ooreenkomste tussen hierdie drie persone is duidelik: almal was jong kunstenaars wat nie meer die lewe (moeilike tye) kon hanteer nie en selfmoord as uitweg gekies het.⁴¹⁸

Die vierde onderbrekende passasie beskryf hoe die verteller met 'n kamera tot bo op die woonstelblok La Contessa klim. Dit is skynbaar dieselfde gebou as waarvandaan die selfmoord plaasgevind het. Dit is nie duidelik wat die verteller presies daar gaan maak nie, maar dis wel duidelik dat die gebeure rondom Neil se dood op die voorgrond van sy gedagtes is. Hy dink aan die woorde wat Chris (Pretorius) in sy huldeblyk geskryf het, dat "Neil hom wou losskeur", en aan die gedeelte van die gedig van Ludwig Feuerbach wat 'n deel van hierdie huldeblyk is.⁴¹⁹ Die verteller se eie betrokkenheid by Neil se dood word hiermee getoon (*Slagplaas*:37).

Die emosionele effek wat Neil se dood op Chris het, is af te lei uit die feit dat hy óók na die plek toe is waar die selfmoord plaasgevind het. Hy simuleer selfs die gebeure deur in die openbaar (in 'n restaurant) op die tafel te gaan lê om te wys hoe groot die ruimte was waar hy afgeval het. Die verteller se waarneming van "'n traan (wat) uit sy linkeroog oor die brug van

⁴¹⁶Die "waarheid" van hierdie gegewens word bewys deur handgeskrewe aantekeninge in Prinsloo se handskrif agter op 'n faktuur van Exclusive Books (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/226).

⁴¹⁷'n Afdruk van hierdie skildery is in die NALN-dokumentasie opgeneem (MS 2970/95/278).

⁴¹⁸Die impak van hierdie geskiedenis op die konkrete outeur, wat toe al geweet het dat hy Vigs het, kan vermoed word. Ook hy het as jong kunstenaar (op ses en dertigjarige ouderdom) gesterf.

⁴¹⁹'n Huldeblyk van Chris Pretorius, waarin hierdie aanhalings voorkom, is in *VryDag!* (24.8.1990) gepubliseer - in dieselfde uitgawe, en op dieselfde bladsy as wat 'n vroeër weergawe van hierdie verhaal van Prinsloo verskyn het.

sy neus loop" (*Slagplaas*:38) is 'n verdere bewys dat Neil se dood 'n ingrypende invloed op sy vriende gehad het.

3. In die laaste twee paragrawe van die verhaal, wat tipografies van die eerste gedeelte geskei word, word die vertelling in die derde persoon aangebied. "'n Man" (*Slagplaas*:38) stap in die nag teen die brandtrap op van die gebou (La Contessa) waarvandaan Neil gespring het. Hierdie "man" het 'n kamera om sy nek. Alhoewel hier 'n verandering in vertelwyse is, is dit duidelik dat "die man" en die ek-verteller van die eerste gedeelte dieselfde persoon is, omdat hy dieselfde doen as die ek-verteller (*Slagplaas*:37, 38).⁴²⁰ In hierdie vertelling gaan die gebeure verder. Wanneer die man op die dak is, gewaar hy 'n figuur reg langs hom. Hierdie persoon⁴²¹ spring van die dak af - maar in plaas daarvan dat hy na onder val, styg hy hoër en hoër in die lug op. Die man met die kamera neem verskeie foto's van hierdie verskynsel. Lank nadat die figuur se "Day-Glo tekkies in die naghemel in verdwyn het", staan hy nog en luister na die stilte. Hierdie surrealistiese gebeurtenis is reeds voorberei deur die beskrywings van skilderye wat Henri Rousseau en Walter Rheiner uitgebeeld het; Rousseau "sreen op 'n klein wit wolkie bokant skoorstene en dakke oor 'n wit winterlandskap" (*Slagplaas*:36) en Rheiner waar sy "swart skoene (reeds) sweef bo die malvas in die potte op die vensterbank" (*Slagplaas*:37). Beide hierdie skilderye beeld nie 'n realistiese "werklikheid" uit nie, maar is die kunstenaar se voorstelling van 'n "vallende" figuur. Die verteller se "foto's" word ook 'n "skildery" of afbeelding van Neil se vlug deur die lug. Wat die kunstenaar in die skilderye, en die verteller in die foto's vasvang, is 'n persoon wat in die oomblik van statiese beweging nie besig is om te "val" nie, maar om te "sweef". Dit is die kunstenaar se beswering van hierdie ontstellende daad. Die opwaartse vlug boesem derhalwe ook geen angs by die aanskouer daarvan in nie; dit is trouens die uitbeelding van 'n baie koddige figuur (in 'n Hawaii-hemp,

⁴²⁰Die komplekse kwessie van die identiteit van die outeur verdien hier besondere aandag. "Die man" en die ek-verteller is manifestasies van Koos Prinsloo, maar ook ten dele van Neil Goedhals. Hulle word verbind deur die Christus-motief (wat ook in die verhaal "PCP" op "Koos" van toepassing is). Vergelyk byvoorbeeld hoe die man hom inleef in die Goedhals-gebeure. Goedhals word hier feitlik 'n alter ego van Koos. Albei is vroeg gestorwe kunstenaars en albei word "verhef" tot die sterre nadat hulle "gekruisig" is.

⁴²¹Die beskrywing van die persoon, met sy Joseph Beuys-hoed en vreemde kleredrag, is 'n beskrywing van Neil Goedhals.

heldergeel crimplene-baadje en groen Day-Glo tekkies) (*Slagplaas*:39). Met die beskrywing van hierdie toneel gee die skrywer (kunstenaar) terselfdertyd 'n woordbeeld daarvan, en word die woordkunswerk ook terapie vir die maker daarvan.

In die slotparagraaf ironiseer die verteller sy voorafgaande "woordbeeld". Hy minag sy eie produk deur te sê dat dit "mooi en vol cliché's" is (*Slagplaas*:39). Hy voeg ook by dat dit "selfs nog treffender" gestel kan word, en haal dan 'n sinsnede aan uit 'n artikel wat Chris Pretorius⁴²² oor Beckett geskryf het:⁴²³ "'n Mens sou ... die stilte kon vergelyk met die geluid van 'n afgekapte vlerk wat ritsel in die duisternis'" (*Slagplaas*:39). Hierdie beeld dui tegelykertyd op die begrippe "vlieg" én "aardgebondenheid", omdat dit 'n "afgekapte" vlerk is. Die gedeelte uit Samuel Beckett se drama *Waiting for Godot*, wat die slotsinne van die verhaal uitmaak, kom ook uit hierdie artikel. Met hierdie kunsgreep "spring" hy in Beckett se teks in, en word só op 'n postmodernistiese wyse deel van die teater van die absurde waarvoor Beckett bekend is.

4. Die funksie van die outobiografiese vertelling lê myns insiens daarin dat Prinsloo hierdie verhaal gebruik as 'n persoonlike huldeblyk aan 'n vroeggestorwe vriend. Die woordbeeld wat hy rondom hierdie gebeure bou, dié van 'n persoon wat nie val nie, maar "vlieg", is die beswering van 'n persoonlike gemis.

4.5.6 "Nawoord"

1. "Nawoord" is die laaste verhaal in *Slagplaas*, en volgens die datumaanduidings by hierdie verhaal, 8 Junie 1992 - 17 Junie 1992, ook die laaste verhaal wat hy vir hierdie manuskrip

⁴²²Die leser vermoed dat die verteller se vriend "Chris" ook die skrywer van die artikel Chris Pretorius is.

⁴²³Hierdie artikel, waarvan die bibliografiese besonderhede korrek en volledig in 'n voetnoot by die verhaal aangegee word, het in die tydskrif *Insig* (Februarie, 1990) verskyn as onderafdeling van die rubriek *Oorsig: oor die kunste, musiek en letterkunde*. Pretorius sê in hierdie artikel: "Die 'absurde' het alle betekenis verloor, behalwe miskien in die Suid-Afrikaanse konteks met sy verhalende tradisie. Alles wat absurd genoem kan word, is dus eksperimenteel" (*Insig*, Februarie, 1990:50).

geskryf het.⁴²⁴ Dit is 'n briefverhaal wat opgebou word uit vier briewe (en 'n naskrif by die laaste brief) wat gerig word aan "Mkhanyakudze, my liewe skitterende gewese geliefde" (*Slagplaas*:123). Die leser, wat reeds in meer as een verhaal met hierdie karakter kennis gemaak het, weet dat hy ook die "Noord-Amerikaner" genoem word, en dat die verteller (in dié verhale geïdentifiseer as "Koos Prinsloo") 'n kortstondige verhouding met hom gehad het.⁴²⁵ Die leser maak hierdeur die afleiding dat die naamlose briefskrywer Koos Prinsloo is. Dié aanname word later bevestig deurdat die briefskrywer verwys na "my storietjie 'Die affair' wat 'n paar jaar gelede in *Stet* verskyn het"⁴²⁶ (*Slagplaas*:125). Die verwysing na hierdie verhaal (wat ook in *Slagplaas* verskyn) identifiseer die briefskrywer onteenseglik as die konkrete outeur Koos Prinsloo.

Die skrywer sê in sy aanhef aan die gewese geliefde dat hy "seker maar net sowel" die skrywe aan hom as enige iemand kan rig⁴²⁷ (*Slagplaas*:123). Op 'n later stadium spreek hy weer die gewese geliefde aan, en "verduidelik" aan hom 'n idioom ("die laaste strooi") in "Die Taal" (met ander woorde Afrikaans) wat hy nie kan verstaan nie. Die indruk wat hierdeur gewek word, is dat hierdie brief nie soseer aan iemand spesifiek gerig word nie, daar dit eintlik meer 'n dagboek-inskrywing as 'n brief is. Die funksionaliteit van hierdie aangesprokene word in die slotparagraaf van hierdie afdeling bespreek.

⁴²⁴Die manuskrip van *Slagplaas* is, volgens 'n begeleidende brief, op 11 Mei 1992 aan die uitgewers Human & Rousseau gestuur.

⁴²⁵Sien onder meer die besprekings van "Die affair" en "Drome is ook wonde".

⁴²⁶Die verhaal het in die November-uitgawe van *Stet* (1990) verskyn.

⁴²⁷In vroeëre weergawes van hierdie verhaal word die skrywer se fisiese adres (Gainsborough Mansions 9, Primrose-terras 27, Berea Johannesburg 2198) aangegee, en word die briewe eers gerig aan "Liewe Gerrit in die vreemde", later aan "Liewe Gerhard in die vreemde", en uiteindelik aan "Liewe, liewe vriend" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/304-310). Hierdie persoon is heel waarskynlik die literator Gerrit Olivier ('n vriend van Prinsloo). In vroeëre weergawes word byvoorbeeld verwys na 'n aanhaling oor die postmodernisme wat "jou literêre piel sal laat tintel". Die eerste verhaalweergawe, wat in 'n opvallender briefvorm aangebied is, is deur die outeur onderteken (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/307). Die aanvanklike titel van die verhaal was "Brief".

2. In die briewe vertel die skrywer aan sy gewese geliefde van 'n sekere persoon "X"⁴²⁸ wat selfmoord gepleeg het deur homself op te hang, die reaksies van verskillende mense op hierdie gebeurtenis, en bespiegeling oor die verhouding tussen X en die karakter die Pop Ster. Die briewe word gekenmerk deur 'n groot aantal verwysings na persone wat kennelik aan beide die briefskrywer en sy gewese geliefde bekend is, maar nie aan die gewone leser nie. Dit, saam met die persoonlike, intieme sfeer wat deurgaans in hierdie briewe gehandhaaf word, is aanvanklik 'n leesversperring, omdat die leser nie insae het in die subtekste en die intriges van hierdie persone en hul onderlinge, komplekse verhoudings nie. Die inligting wat die leser kry, word kortliks uiteengesit:

i. Brief 1, gedateer 8 Junie 1992: In hierdie brief verduidelik die skrywer hoofsaaklik aan sy geliefde wie X is, en wat die aard van die verhouding tussen X en die briefskrywer (Koos) was. X was twee jaar tevore teenwoordig op die skrywer se verjaarsdagparty. X was toe nog 'n student in sy tweede jaar, en het "in sy skilderye vreeslik met 'Afrikaner-ikonografie' gewerk" (*Slagplaas*:124). X het selfmoord gepleeg kort nadat hy en sy nuwe minnaar, die "Pop Ster", van die Kaap teruggekom het. Hy en die Pop Ster het die Dinsdagaand saam geëet, en X sou by hom oornag, maar na 'n argument wat hulle gehad het, is X terug "na die kommune in Parktown" (*Slagplaas*:123). X wou glo glad nie met enige iemand oor sy ontsteltenis praat nie. Die briefskrywer het aanvanklik waardering gehad vir X se "klimvoël-streep", maar "hy het my van die begin af ook 'n bietjie gepla" (*Slagplaas*:124). Hulle vriendskap het nooit op dreef gekom nie, moontlik omdat die skrywer nie "glamorous" genoeg was nie. Die skrywer het egter waardering vir die feit dat X hom bekend gestel het aan die werk van hedendaagse Amerikaanse kunstenaars, en dat hy lekker kon lag.

Een van die laaste kere dat die skrywer vir X gesien het, was tydens 'n opelugkonsert waar die Pop Ster opgetree het. Hy vertel in die brief van die byderwetse kleredrag wat beide X en die Pop Ster aangehad het, en die skrywer se minnaar, Andrew, se (negatiewe) kommentaar

⁴²⁸In vroeëre weergawes van hierdie verhaal (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/ 304-310) word die werklike name van X, en verskeie ander persone wat in die verhaal optree, gegee. Die name van verskeie voorstede is in latere weergawes verander, soos byvoorbeeld "Berea" wat in die verhaal "Yeoville" word. Die karakter "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster" word in hierdie weergawes aanvanklik "Ralph Rabie (ook bekend as Johannes Kerkorrel)" genoem, later "Rafel", "Johnny K" en "JK".

daarop.⁴²⁹ Dit was die eerste keer dat die skrywer vir X gesien het sedert die nuus hom bereik het dat X en die Pop Ster 'n verhouding het. X het egter die skrywer reeds twee weke tevore besoek. Tydens hierdie besoek het hy vertel van sy en die Pop Ster se vakansie in Maputo en hy het ook "kom insinueer Die Pop Ster is 'n figurant in my storietjie 'Die affair' wat 'n paar jaar terug in *Stet* verskyn het" (*Slagplaas*:125). Hierdie insinuasie het die skrywer "bietjie geïrriteer". Tydens dié geleentheid vermaak hy ook sy gashere op 'n verhaal van die polisie wat een nag die huis van die Pop Ster deursoek het vir dagga, en hulle toe saam in die bed gevang het. Die polisie het nie dagga in die huis gekry nie, maar "begin aangaan hoe die moffies gaan vrek aan AIDS" (*Slagplaas*:125).

ii. Brief 2, gedateer 9 Junie: In hierdie brief word op kriptiese wyse gesê wat aanleiding gegee het tot die briefskrywer en die Pop Ster se mislukte verhouding. Die skrywer hervat sy verhaal (sonder 'n aanhef, maar met 'n nuwe datum) oor die laaste keer dat hy vir X gesien het. Dit was tydens die Pop Ster en Jonathan se gesamentlike verjaarsdagparty in die huis by Yeoville. Die skrywer sê dat dit die eerste keer was dat hy en Andrew daar gekom het, omdat hy reeds twee jaar tevore sy vriendskap met die Pop Ster beëindig het. Nadat die Pop Ster onsensitief opgetree het op 'n persoonlike ontboeseming van die skrywer, het hy 'n kort briefie aan hom geskryf en die vriendskap tot niet gemaak. Die Pop Ster se antwoord hierop was: "Dis cool. Ek het die afsku in jou oë gesien ..." (*Slagplaas*:126). Drie maande later, op Oujaarsaand (1990), het die Pop Ster nog 'n brief geskryf waarin hy sê dat hy nie dinge op 'n "stomp noot wil afsluit" nie, en dat hy nie 'n ongemaklike toestand in sy lewe wil hê nie. Hy hoop egter dat die skrywer (Koos) "'n wonderlike jaar in 1991 (sal) hê", en dat die muses vir hom sal sing vir die res van die dekade (*Slagplaas*:126). In teenstelling met hierdie brief, wat deurgaans op 'n hoflike manier verwoord word, is die briefskrywer se antwoord hierop 'n bitsige, persoonlike aanval: "Jou beheptheid met jouself maak dit nie vir my moontlik om met jou bevriend te wees nie. Ook jou minagting van mense, van die opregtheid en breekbaarheid van hulle gevoelens, is vir my onaanvaarbaar ..." (*Slagplaas*:126). Hy erken self by nabetragting dat sy brief "embarrassingly prissy, hoogdrawend en geforseerd" is. Omdat die omstandighede

⁴²⁹"Andrew" verwys na Prinsloo se minnaar Andrew McLeod, 'n klereontwerper van beroep. Die bundel *Slagplaas* is aan hom opgedra.

van hierdie twee persone se vriendskap, en die redes vir die verbokkeling daarvan, nie volledig vir die leser gegee word nie, bly hierdie briefwisseling hoofsaaklik 'n kode-boodskap. Tydens die party by die Pop Ster se huis was die Pop Ster ongemaklik, en wou hy met die briefskrywer praat. 'n Week later kry hy van die Pop Ster 'n "aanmatigende en beledigende" brief waarin die Pop Ster hom vra om nooit weer naby sy huis te kom, of met hom te praat nie. Die skrywer vind ook uit dat die Pop Ster aan 'n uitgewer geskryf het en hulle gedreig het met 'n lasteraksie indien hulle 'n boek publiseer waarin hy (die Pop Ster) belaster word. Die briefskrywer sluit sy relaas af met die opmerking dat mense sê dat die Pop Ster emosioneel nog 'n kind is, en dat hy dit moet verduur, maar dat dit vir hom moeilik is. Hy wou nog by X 'n tydskrif geleen het, maar vanweë die gespanne omstandighede het hulle nie weer kontak gehad nie. Hy sê dat hy vroeg wil gaan slaap omdat die begrafnis die volgende dag sal wees.

iii. Brief 3, gedateer 10 Junie: In hierdie brief gee die briefskrywer hoofsaaklik verslag van die begrafnis, en X se vriende se reaksies toe hulle sy liggaam ontdek het. Die briefskrywer begin sy brief met aanhalings en bespiegeling oor die kuns in die algemeen. Hy sê ook dat hy X se skilderye wat in 'n tydskrif afgedruk is, in 'n boekwinkel gaan opsoek het. Volgens hom is X se kunswerke tegnies vernuftig, maar hy is nie juis daardeur beïndruk nie. Hy insinueer (deur middel van Al [sic] Alvarez se uitpraak) dat X selfmoord gepleeg het omdat hy 'n minderwaardige kunstenaar is ("to kill oneself was the next best thing to being a great artist"), maar repudieer homself deur te sê dat hy dalk te gou oordeel, en dat dit "seker ook nie die grootste sonde (is) om bloot 'n middelmatige kunstenaar te wees nie" (*Slagplaas*128).

Volgens die briefskrywer was die begrafnis 'n tipiese plattelandse een: sangsolo's, 'n "aap" van 'n dominee wat die gemeente probeer vertroos met 'n "opstanding", en 'n verlate Hoëveldse vlakke. Met die terugreis het hy en Andrew gesels oor die moontlikheid dat X met sy kop aan die voetenent van die graf begrawe is, en die ma se oortuiging dat haar seun aan stres dood is. Sy verdere relaas in die brief gaan oor die polisie se onsensitiewe optrede nadat hulle X se liggaam ontdek het, deurdat hulle net die tou deurgesny het, en sy klere daar in die garage gelos het. Hy en sy vriende wonder hoe ver 'n persoon moet val voordat sy nek breek, en spekulêr ook oor die moontlikheid dat 'n man wat opgehang word, 'n ereksie kry. Hy wonder ook hoe X se liggaam na sy dood sou gelyk het. Volgens 'n vriend word 'n selfmoord deur

middel van ophang geassosieer met wraak, en hy slaan die simboliese betekenis daarvan na in Cirlot se *Dictionary of symbols*.

Volgens die briefskrywer het die Pop Ster op die selfmoordtoneel aangekom nadat die polisie al weg was. Die Pop Ster se kommentaar was, volgens hoorsê, dat dit die tweede keer is dat iemand dit ('n selfmoord) aan hom doen, omdat sy pa ook selfmoord gepleeg het. Volgens die Pop Ster se weergawe het hy en X 'n misverstand gehad, en omdat X nie oor die saak wou praat nie, het die Pop Ster voorgestel dat X nie die nag by hom deurbring nie. Volgens die briefskrywer het die Pop Ster X se baadjie en 'n rugsak gevat (gesteel) voordat hulle die toneel verlaat het. Hy sluit sy brief af deur die verskillende reaksies van X se vriende op sy dood, en hulle kommentaar op hom, te gee. Een van hierdie reaksies, van Lucas, was sy mening dat X oppervlakkig geleef het, en dat hy nie emosie kon hanteer nie, vandaar die selfmoord.

iv. Brief 4, gedateer 13 Junie: In hierdie brief word vertel van 'n droom wat die briefskrywer oor sy pa gehad het, 'n vorige minnaar se siening van X, verskillende menings oor selfmoord, en verdere bespiegelings oor die situasie wat tot X se selfmoord gelei het. Volgens 'n vorige minnaar van X was hy nie 'n mooi man nie, maar hy het wel vir hom "'n lyf by die gym gaan kry" nadat hy by die Pop Ster betrokke geraak het (*Slagplaas*:132). In die briefskrywer se bespiegeling oor selfmoord kom hy tot die gevolgtrekking dat X se daad kleinlik en gemeen, vermaaksugtig en naïef was. Hy sê dat hy nie X se wanhoop minag nie, omdat dit dalk 'n wraaksugtige reaksie was op verwerping deur 'n pa-figuur, of dalk uit reaksie op sy ma se verwagtinge van hom. Die briefskrywer sê voorts dat hy nie baie naby aan X was nie, en daarom nie op die begrafnis gehuil het nie. Die laaste keer dat hulle saam uit was (na 'n restaurant) het X hom vreeslik geïrriteer. Hy moes vir X naby Yeoville gaan aflaai, en hy besef nou eers dat X en die Pop Ster toe alreeds 'n verhouding gehad het. Volgens 'n gemeenskaplike vriend, Jonathan, was X seergemaak deur die feit dat die Pop Ster doelbewus met ander geflankeer het om te kwets. Hy het ook blykbaar 'n selfmoordnota nagelaat waarvan 'n kopie gemaak is voordat die polisie dit weggeneem het. In hierdie brief sê hy onder meer "let your spirit soar". Die reaksie van die skrywer op hierdie versugting is: "kak my vol" (*Slagplaas*:134).

v. Naskrif by brief 4, gedateer 17 Junie: In die naskrif het die brieffskrywer kennelik nuwe nuus omtrent die Pop Ster en X se verhouding te hore gekom. Die Pop Ster het aan 'n vriendin (Magdalena) vertel dat hy uitgevind het dat X die Maandagnag (voor hulle Dinsdag saam geëet het) nie in sy eie blyplek deurgebring het nie. Hierdie nuus het hom by die restaurant laat uitstorm. X wou hom van die teendeel probeer oortuig, maar die Pop Ster het gesê hulle kan Vrydag daaroor praat. Tydens die begrafnis het die Pop Ster op 'n vertonerige manier, en voor die aangewese tyd, 'n bos rooi rose op die kis neergelê. Die brieffskrywer sê dat niemand 'n emosionele vertoon verwag het nie, omdat X 'n "short time companion" was. Petrus, 'n ander vriend, was daarenteen baie verdrietig, omdat dit hy is wat op X afgekom het. Die brief word afgesluit met die inligting dat die lyk, wat Vrydagoggend eers ontdek is, skynbaar alreeds vanaf Dinsdagaand daar gehang het.

3. Selfmoord is een van die deurlopende temas in *Slagplaas*.⁴³⁰ Verskeie gevalle daarvan kom ter sprake en verskillende aspekte daaromtrent word belig, soos onder meer die reaksies van agtergeblewe vriende van die persoon wat selfmoord gepleeg het. "Nawoord" kan in vele opsigte vergelyk en gekontrasteer word met 'n verhaal soos "Neil Goedhals (33) is dood". In beide verhale is dit 'n vriend van Prinsloo wat selfmoord gepleeg het, en was die persone jong kunstenaars. Waar daar egter 'n simpatieke, begrypende en hartseer verteller aan die woord was in "Neil Goedhals (33) is dood", is die verteller in "Nawoord" besonder nydig en sarkasties ten opsigte van die oorledene. In die eerste verhaal word aandag gegee aan die desperaatheid en eensaamheid van die persoon wat selfmoord pleeg, in die tweede word X uitgebeeld as vermakerig, ydeluiterig en melodramaties. In die eerste verhaal word die oorledene se dood besweer deur die skep van 'n kunswerk (die foto en die woordbeeld van sy sprong), maar in "Nawoord" word X se kuns gestigmatiseer deur te sê dat hy 'n onnoemenswaardige kunstenaar was. In die eerste verhaal kry die leser die indruk dat Neil Goedhals se dood 'n onvervangbare verlies is, maar in "Nawoord" word die gestorwene geteken as 'n onvolwasse, middelmatige kunstenaar wat selfmoord pleeg vir die uitsluitlike doel om wraak te neem. 'n Verdere kontras tussen hierdie verhale is dat die verteller (Koos)

⁴³⁰Vergelyk byvoorbeeld die verhale "Die affair" (waarin die ma dreig om selfmoord te pleeg), "Sy het nie 'n geluid gemaak nie", "Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie", "Neil Goedhals (33) is dood", "Drome is ook wonde", en natuurlik "Nawoord".

deur middel van die Christus-motief geassosieer word met die Neil, maar dat hy in "Nawoord" 'n weersin in X toon en opsetlik 'n distansie handhaaf.

Die skrywer lewer 'n deurlopende relaas van persoonlike kritiek op X. Hy sê onder meer dat X "beneuk (sou) raak en as jy daaroor wil praat. (hy) nog meer terugtrek". Volgens die skrywer het X 'n "klimvoëlstreep" wat vir 'n kort rukkie "veririssend" was.⁴³¹ hulle vriendskap het nie op dreef gekom nie omdat die skrywer klaarblyklik nie goed genoeg vir hom was nie (hy was "te min van 'n ou glamour-poes"), en het hy hom seksueel uitgelok (*Slagplaas*:124). Verder dra hy "insinuasies" van die Pop Ster oor en het hy 'n "parmantige mond" aan hom (*Slagplaas*:125). Hy was 'n middelmatige kunstenaar (*Slagplaas*:128), het op 'n naïewe wyse selfmoord gepleeg uit wraak (*Slagplaas*:132), en demonstreer sy onvolwassenheid deur 'n melodramatiese afskeidsbrief te skryf (*Slagplaas*:134). Die skrywer spreek selfs kritiek uit op sy fisiese voorkoms en kleredrag, en sy "boere-gene" wat "te sterk deurgeslaan" het (*Slagplaas*:132). Daar was ook verskeie kere dat X die skrywer "verskriklik geïrriteer" het deur sy optrede, byvoorbeeld in die restaurant, en met die foto wat hy gestuur het (*Slagplaas*:133). Die skrywer haal ook sy vriende se kritiek op X aan, dat hy "oppervlakkig geleef" het en nie sy emosies kon hanteer nie (*Slagplaas*:131). Die korrektiewe wat hy by geleentheid op sy eie menings het om sy genadelose uitsprake te versag, is nooit oortuigend genoeg om die leser te laat vermoed dat hy werklik simpatie het met X se omstandighede nie. Wanneer hy byvoorbeeld sy kunswerke kritiseer, en aflei dat hy selfmoord gepleeg het omdat hy 'n swak kunstenaar is, herinner hy homself dat "die arme kind maar 23 (was)" en dat hy dalk te gou oordeel. Hierdie uitspraak word egter opgevolg met die opmerking "Dis seker ook nie die grootste sonde om bloot 'n middelmatige kunstenaar te wees nie" wat in wese sy kras oordeel bevestig (*Slagplaas*:128). Wanneer hy sê dat X se selfmoord naïef en vermakerig was, sê hy dat hy nie sy wanhoop minag nie en dat dit dalk uit reaksie op sy ouers was, maar kom dan tot die slotsom dat so 'n argument hom nêrens bring nie (*Slagplaas*:133). Die teendeel van

⁴³¹Hierdie woord word nie in enige Afrikaanse woordeboek verklaar nie. In die Nederlandse vertaling van *Slagplaas* word "klimvoëlstreep" egter vertaal met "maatschappelijke ambitie" (*Slachtplaats*:135). Hierdie woord dui dus op X se (negatief gesiene) sosiale ambisie. Die skrywer suggereer dat dit hierdie ambisie is wat die Pop Ster vir X aantreklik gemaak het. Die skrywer, daarenteen, was nie "glamorous" genoeg nie.

sy oordeel word dus nie bewys nie.

Ook X se minnaar, die "Pop Ster" word deurgaans in neerhalende terme beskryf. Bo en behalwe die feit dat hy implisiete kritiek uitspreek omdat hy by 'n "plaaslike, tacky weergawe van Woodstock" optree en op "die bandwagon" is (kritiek op sy kunsvorm), word daar gesuggereer dat hy swak aantrek (*Slagplaas*:124) en dat hy oneerlik is omdat hy X se baadjie en rugsak (na sy dood) gesteel het (*Slagplaas*:131). Die skrywer vertel ook dat die Pop Ster 'n "show" by die begrafnis opgesit het, met ander woorde, dat sy emosies nie eg is nie. Ook in hierdie geval, net soos met X, word ander mense se kritiek op die Pop Ster aangehaal: dat hy "emosioneel nog 'n kind" is en verduur moet word (*Slagplaas*:127). Die leser kry egter die indruk dat die momentele simpatie wat die skrywer met die Pop Ster het, nie werklike meelewing openbaar nie. Hy noem hom 'n "arme donner" wat miskien sy moses teëgekomp het, maar, soos met X, word hierdie verdraagsamer ingesteldheid gekanselleer deur sy deurlopende negatiewe kommentaar en skerp oordeel op die Pop Ster se persoonlike doen en late.

4. In hierdie verhaal deurbreek Prinsloo 'n verdere grens, deurdat die tradisionele *in memoriam*, die gebruik dat daar met deernis en simpatie na 'n afgestorwene verwys word, gedekonstrueer word. 'n "Normale" requiem vir 'n gestorwe vriend⁴³² is hierdie verhaal nie. Wat eerder hier uitgebeeld word, is die venynigheid wat kan heers in 'n subkultuur soos die gay vriendekring (die "moffies", soos X self sê).

5. Vanweë die Kerkorrel-episode en die publisiteit wat daaraan verleen is, het hierdie verhaal 'n werklikheidsdimensie gekry het wat nie geïgnoreer kan word nie. Die leser kan homself tereg afvra wat die verhouding tussen feit en fiksie in hierdie verhaal is, en waarom Prinsloo juis hierdie gegewe tot verhaal verwerk het. Bo en behalwe dat hy hier 'n alternatiewe *in memoriam* konstrueer, en "uitpraat" waaroor daar selde gepraat word uit respek vir die

⁴³²Die afleiding dat die skrywer wel 'n vriend van die oorledene is, word gemaak na aanleiding van die feit dat hy die begrafnis bywoon. In vorige weergawes van hierdie verhaal sê die skrywer selfs dat hy as draer by die begrafnis opgetree het (MS 2970/95/307).

gestorwe persoon.⁴³³ is dit myns insiens ook 'n verhaal waarin Prinsloo demonstreer wat hy in die onderhoud met John Albert Jansen (1992) gesê het: "Voor mij is schrijven rechtstreeks gekoppeld aan wraak". Joan Hambidge, soos aangehaal deur Shaun de Waal (1992), het sonder skroom gesê dat hierdie verhaal ten doel gehad het om wraak te neem. Die interpretasie wat De Waal uit hierdie stelling maak, is "the implication that Prinsloo deliberately set out to humiliate Rabie through his fiction". Dit lyk inderdaad asof Prinsloo deur hierdie verhaal wraak wou neem op Ralph Rabie, moontlik vanweë die vertrouensbreuk wat tussen hulle ontstaan het. Dit is belangrik om daarop te let dat die breuk in hul vriendskap veroorsaak is deur die "Noord-Amerikaner".⁴³⁴ Toe die skrywer oor die Noord-Amerikaner gehuil het, het die Pop Ster daarop "sy rug gedraai". Dit was volgens die skrywer "die laaste strooi, soos hulle in The Taal, wat jy gelukkig nie verstaan nie, sou sê" (*Slagplaas*:126). Al verstaan die Noord-Amerikaner nie Afrikaans nie, word hierdie briewe tog aan hom gerig. Dit is skynbaar terapie vir die skrywer, deur op simboliese wyse aan die Noord-Amerikaner te wys watter "negatiewe" karakter die Pop Ster is, en as wraak op die een wat tussen hulle gekom het. Hierdie inligting word egter nie net aan die Noord-Amerikaner gerig (wat nie eens die taal verstaan nie), maar as verhaal ook aan 'n groter gehoor. Die belangrike rol wat die Noord-Amerikaner in Prinsloo se lewe vervul het, word duidelik deur die sikliese strukturering van *Slagplaas*: die eerste verhaal, "Die affair", en die laaste, "Nawoord", handel oor hom.

In "Nawoord" word die spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering feitlik opgehef. Behalwe vir die naamsveranderinge en -verdoeseling, is hier van fiksionalisering feitlik geen sprake meer nie. Dit is 'n verslag van gebeure met 'n deursigtige wraakmotief. Die titel "Nawoord" suggereer dan ook dat dit ná die verhale kom, dat dit nie meer deel van die "fiksionele" opset van die bundel is nie.

⁴³³Vergelyk in hierdie verband ook die verteller se behoefte om met die "waarheid" na vore te kom, soos dit byvoorbeeld in "Belowe jy sal niemand sê nie" gestel word.

⁴³⁴Hierdie aanname word ook in die verhaal "Die affair" bevestig. In dié verhaal is die Pop Ster implisiet daarvoor verantwoordelik dat die verhouding tussen die verteller en die Noord-Amerikaner nie slaag nie, omdat hy op die Pop Ster verlief is.

4.6 Kategorie 4: Buite-dokumentêre gegewens wat 'n naam- of identiteitsooreenkoms openbaar

4.6.1 "Die affair"

4.6.2 "Nawoord"

1. Hierdie twee ek-verhale, wat reeds aan bod gekom het, word gesamentlik in hierdie afdeling bespreek, omdat die karakter wat in beide hierdie verhale ter sprake is en as "My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster" benoem is, na vore gekom en homself as "geskryfde" geïdentifiseer het. Hierdie persoon is die sanger Johannes Kerkorrel, die kunstenaarsnaam van Ralph Rabie. Daar is by die bespreking van "Nawoord" en in die inleidende gedeelte van hierdie hoofstuk uitvoerig aandag gegee aan die aanranding op die outeur, en die hofgedinge wat daaruit gespruit het. Met hierdie optrede het Rabie 'n buite-tekstuele waarheidsdimensie aan dié verhale verleen wat nie sonder meer daarsonder bewys sou kon word nie. Daar kan nou bo alle twyfel gesê word dat die karakter van die "Pop Ster" wel geskoei is op die lewe van 'n werklik persoon. Interessant genoeg is hier sprake van 'n dubbele identifikasie: nie net het die "Pop Ster" homself geïdentifiseer nie, maar die verteller is óók as die konkrete outeur, Koos Prinsloo, benoem. Met sy aanranding op Prinsloo het Rabie op 'n baie tasbare manier aanspraak gemaak op sy reg op privaatheid, maar daarmee saam bepaalde implikasies van die postmodernistiese skryfwyse geaktualiseer. Die uitsprake wat meer as een resensent gemaak het, onder meer dat die "roekelose spel met werklikheid en fiksie" toon dat "die postmodernistiese procédé nie net 'n skadelose bedryf is wat min of meer geen konsekwensies vir die werklikheid het nie" (Viljoen:1994), is deur Rabie se optrede bewys.

Myns insiens kan daar geen twyfel wees dat Prinsloo wel sy karakter die "Pop Ster" op die persoon van Ralph Rabie baseer het nie. Omdat hierdie dokumente nie onder embargo is nie, kan enige navorser homself van hierdie feite vergewis. Uit die argiefstukke van Human & Rousseau en NALN se dokumentasie is dit ook duidelik dat Koos Prinsloo aanvanklik 'n sterker verwysing na "Johannes Kerkorrel" in dié verhaal wou aanbring, en wel deur middel van die insluiting van 'n onderhoud wat Marianne Thamm met Rabie gevoer het. Die titel van dié onderhoud is "Who killed Johannes Kerkorrel?" en het in *The Weekly Mail* van 29 Mei - 4 Junie 1992 verskyn. Op advies van Prinsloo se uitgewer is hierdie onderhoud weggelaat.

omdat dit (volgens die uitgewer) die "fiktiewiteit" van die verhaal sou ondermyn.

2. Beide verhale is reeds in kategorieë ingedeel waar die verteller deur middel van 'n verskeidenheid ander tegnieke, hetsy direk ("Die Affair") of indirek ("Nawoord") as Koos-vertellers geïdentifiseer is, en dan sonder die ekstra-tekstuele getuigenis waarmee Rabie so gewelddadig vorendag gekom het. Hierdie verhale verskil dus in wese van 'n verhaal soos "Die besoek" in *Die hemel help ons*, omdat die verteller en die dokter eers as fiktiewe karakters gesien is.⁴³⁵

4.7 Kategorie 5: Nuusberig-verhale

4.7.1 "Sy het nie 'n geluid gemaak nie"

4.7.2 "Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie."⁴³⁶

Hierdie kategorie is 'n uitbreiding van die klassifikasiesetel wat tot dusver in hierdie studie gebruik is, en word bygevoeg om die twee "nuusberig"-verhale in *Slagplaas* te akkommodeer. Hierdie verhale word só genoem omdat gewelddadige nuusgebeure⁴³⁷ met aspekte van Prinsloo se persoonlike familiegeskiedenis gekombineer word, al het dit oënskynlik niks met mekaar gemeen nie. Die Prinsloo-familiegeskiedenis is dus nie die primêre gegewens nie, maar dit word by die gebeure betrek om die onpersoonlike koerantberigte mensliker, en geloofwaardiger te maak. Gerrit Olivier (1992) noem hierdie twee verhale parallelle

⁴³⁵Die slotopmerkings wat by "Die besoek" gemaak is (afdeling 3.5.1 van hierdie studie), is ook op hierdie twee verhale van toepassing.

⁴³⁶Hierdie twee verhale is aanvanklik saam in die *Vrye Weekblad* (12-25 April 1991) gepubliseer onder die oorkoepelende titel "Berigte te velde 1 en 2". "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" het ook in die November-uitgawe van *Stet* (1988) verskyn.

⁴³⁷Hierdie verhale is gebaseer op werklike koerantberigte. In "Sy het nie 'n geluid gemaak nie" gaan dit oor die dood van Jessie Tamboer van Grahamstad, soos berig in *The Sunday Star* (Africa Edition, 5.6.1985); in "Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie", gaan dit oor die moord op Christopher Lezar deur sy pa, Carel Lezar soos berig in *Beeld* (6.6.1987) en die selfmoord van André Erasmus toe hy homself aan die brand gestee het. Die oorspronklike koerantberigte is deel van die NALN-dokumentasie (MS 2970/95, 198-214; 215-225). Aanhalinge uit hierdie berigte wat in die verhale gebruik word, is verbatim aangehaal, maar sommige name word verswyg.

"joernalistieke" tekste. Ek verkies egter die omskrywing "nuusberig"-tekste omdat hulle, wat die inhoud betref, hoofsaaklik berus op koerantberigte. Dit moet ook onderskei word van ander verhale in Prinsloo se oeuvre waarin opvallende "joernalistieke" kunsgrepe toegepas word, soos byvoorbeeld "And our fathers that begat us" in *Die hemel help ons* en "Die poort na hemelse vrede" in *Slagplaas*.

Die twee verhale word gekenmerk deur 'n parallelle struktuur en opvallende ooreenkomste wat betref inhoud en sintaksis. Dit word derhalwe gelyktydig bespreek. Dit is asof die eerste verhaal as 'n soort matrys dien vir die tweede, met net 'n ander stel veranderlikes wat ingevul is.

Ooreenkomste

1. Beide verhale het 'n inleidende paragraaf waarin die tyd wat "X" gesterf het, aangekondig word. In die eerste verhaal ("Sy het nie 'n geluid gemaak nie") is dit "een nag aan die begin van Junie" (*Slagplaas*:27), in die tweede verhaal ("Daar is niks meer vir ons op dié plek oor nie") is dit "laat een aand in Julie" (*Slagplaas*: 30). In beide gevalle is daar melding van die sneeuval van die betrokke winters.
2. Die tweede paragraaf beklemtoon in beide gevalle dat die persone "X" "gewone" mense was. In die eerste verhaal word sy as 'n "eenvoudige" (swart) vrou beskryf (*Slagplaas*:27), in die tweede is X 'n "gewone" (wit) man (*Slagplaas*:30).
3. Die derde paragraaf in beide verhale word in parentese gegee, en daarin word die gebeure van die persone "X" deur assosiasie betrek op die Prinsloo-gesin. In die eerste verhaal word X gesien as "iemand soos Tembi" (*Slagplaas*:27), die huishoudster se dogter; in die tweede verhaal word daar bespiegel dat X iemand soos die verteller se swaer kon wees (*Slagplaas*:30). In beide gevalle kry die leser, wat reeds met hierdie karakters in Prinsloo se oeuvre te doen gekry het,⁴³³ vlugtige inligting oor die verdere verloop van Tembi en die swaer

⁴³³n Greep uit Tembi se lewensverhaal word gegee in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" in *Jonkmanskas*, en die swaer is moontlik dieselfde man wat as Johnny bekend is in "Die wond".

se lewens.

4. In die vierde paragraaf van elke verhaal word die situasie van beide die X-persone gekontrasteer met 'n persoon wat as "Y" geïdentifiseer word. Dit bevestig ook verder dat X in der waarheid 'n slagoffer van geweld is, omdat daar oënskynlik nie (soos in persone Y se geval) van direkte provokasie sprake was nie, en daarom "minder" rede vir selfmoord. In die eerste verhaal word gemeld dat X nooit aangehou is ingevolge enige artikel van die Wet op Binnelandse Veiligheid nie, en dat dit onwaarskynlik is dat sy ooit gemartel is (*Slagplaas:27*). Y, 'n ander vrou, is wél aangerand, geïntimideer en verneder deurdat sy gedwing is om omgang te hê met haar vriend (maar sy pleeg nie selfmoord nie)(*Slagplaas:27-28*).

Die tweede verhaal se X-persoon word in dieselfde mate gekontrasteer met 'n ander man, Y, se lewensverhaal. Anders as Y, is dit onwaarskynlik dat X ooit in 'n gevangenis was of aangehou is ingevolge enige artikel van die Wet op Binnelandse Veiligheid of enige van die noodtoestand se regulasies. Y oorleef wel sy selfmoord-poging, maar het na sy vonnis rede om die Here te prys vir "sy genade" (*Slagplaas:30*).

5. In beide verhale verskuif die perspektief in die vyfde paragraaf na 'n direkte en "werklike" beskrywing van die omstandighede waarin die twee Y-karakters hul bevind het. In die eerste verhaal word die toneel waar Y gedwing word om seks te hê ten aanskoue van die ondervraers, beskryf (*Slagplaas:27-28*). In die tweede verhaal word die moord van Y op sy eie seun beskryf (*Slagplaas:30-31*). Dié gedeeltes word tipografies onderskei van die res van die teks omdat dit in kursief gedruk is, en aandui dat die perspektief en vertelling hier verskil van die res van die teks.

6. In die sesde paragrawe van beide verhale erken die verteller dat die voorgaande paragraaf nie noodwendig waar is nie, omdat dit sy eie persoonlike inlewing in die saak is. In die eerste verhaal word Y se gevallestudie in die vorm van haar eie getuienis gegee (*Slagplaas:28*), in die tweede verhaal geskied dit deur middel van Y se eie getuienis en koerantberigte (*Slagplaas:31*).

7. In paragraaf sewe word vertel van beide persone X se selfmoord. In die eerste verhaal sterf

X deur haarself aan die brand te steek. Sy doen dit omdat sy sedert haar man se dood depressief was, en haarself nooit vergewe het omdat sy nie die geld gehad het om haar man te begrawe nie. Volgens die getuienis van die bure het sy nooit 'n geluid gemaak terwyl sy gebrand het nie (*Slagplaas*:29). In die tweede verhaal word vertel dat X ook dood is nadat hy alles om homself aan die brand gestee het. Die rede vir sy selfmoord is "huweliks- en geldelike probleme". Waar die eerste persoon X nie 'n geluid gemaak het nie, het die tweede persoon X se gille die bure gewek. Hy was met draad aan die bed vasgemaak, om te verhoed dat hy homself kon losmaak indien hy dalk van plan sou verander (*Slagplaas*:32).

8. Hierdie twee verhale lyk op die oog af bloot na die verwerking van gewelddadige nuusgebeure tot teks. Dit verkry egter 'n besondere dimensie deurdat die verteller nuusgebeure wat oënskynlik niks met hom persoonlik te maak het nie, indirek op homself betrek. Sy sensitiwiteit ten opsigte van gewelddadige gebeure wat rondom hom plaasvind, word enersyds hiermee gedemonstreer; andersyds dui dit op die (skokkende) moontlikheid dat hierdie gebeure ook met sy familie of hul werksmense kon gebeur het, omdat hulle ook "gewone" mense is en dieselfde lotgevalle kan deelword. Die onbetrokke "naamloosheid" van die persone wat "X" en "Y" genoem word, word ook hiermee gerelativeer. "X" en "Y" is in der waarheid persone elk met 'n naam en identiteit, soos wat hul onderlinge verhale wel uitwys. Implisiete kritiek op die gewelddadige samelewing van Suid-Afrika in die laat tagtigerjare, polities en sosiaal, word hiermee uitgespreek, omdat "eenvoudige" en "gewone" mense, wit én swart, daarin meegesleur is. Kritiek word op verskuilde wyse uitgespreek op die afgestomptheid van die leserspubliek wat 'n oormaat van hierdie soort berigte beleef het, en geweld as alledaags begin ervaar het. Dié verhale is veel skokkender as die oorspronklike nuusberigte deurdat dit verpersoonlik is - omdat die leser tot die skrikwekkende besef gebring word dat X en Y "enige" persoon kan wees, ook hyself. Hiermee sluit die verhale aan by die belangrike temas van dood, geweld en verwonding in *Slagplaas*.

Dit is belangrik om te besef dat die outeur oral parallelle met sy eie situasie sien: depressie, moord en selfmoord. Sodoende word die Vigs-tema in *Slagplaas* verbreed tot 'n meer algemene tema van lyding en (self)vernietiging.

4.9 Slotopmerkings

Slagplaas is nie sonder rede deur verskeie kritici as die "mees omstrede Afrikaanse boek ooit" (Slabber, 1992) bestempel nie. Hierdie etiket sal sekerlik nie vir ewig op Prinsloo se bundel van toepassing kan wees nie, omdat die literatuur steeds grense verskuif. Dit bly egter 'n komplekse, diggeweefde teks wat nie maklik toeganklik is vir die deursnee leser nie.⁴³⁹ Dit is veral die verhouding tussen feit en fiksie en die morele en etiese implikasies wat daarmee gepaard gaan, wat kritici heftig oor die meriete van dié bundel laat verskil het. Die feit dat kritici nie eenstemmigheid hieroor kon bereik nie, bewys dat daar nie 'n enkele teorie of leesmodel is waarbinne Prinsloo se verhale geresepteer kan/moet word nie. 'n Mens kan tereg vra: indien alle literatuur sonder voorbehoud as "fiksie" gesien moet word, soos sommige teoretiese uitgangspunte wel voorstel, waarom was daar dan so 'n bohaai vanuit die geleedere van "gerespekteerde kundiges"?

Shaun de Waal (1992) is in sy bespreking van *Slagplaas* van mening dat

(t)he ritual disclaimer that any resemblance to people living or dead is purely coincidental, is precisely that: a legal rite - and even then it offers little protection.

Dat fiksie inderdaad gevaarlik geword het, het ook geblyk uit 'n gesprek wat 'n paneel letterkundiges vir die tydskrif *Die Suid-Afrikaan* in Augustus 1993 oor *Slagplaas* gevoer het.⁴⁴⁰ In hierdie gesprek het Ampie Coetzee (1993:55) die stelling gemaak dat daar nie iets soos "fiksie" is nie. Hy het sy standpunt as volg geformuleer:

(d)it is totaal tog (tel *Slagplaas* op) nie fiksie dié nie, dis die aard van taal. Taal werk net met fiksies en fiksies is werklikhede. So, dis vir my hoegenaamd nie 'n kwessie nie - die aard van die taal is dat dit met tekens werk; jy kan nie die werklikheid reproduseer nie, dis onmoontlik in terme van taal, jy transformeer altyd. So as hy dus karakters gebruik uit die werklikheid, dan word dit getransformeer so gou soos dit in

⁴³⁹Dit bevestig kritici soos Liebenberg (1988) se standpunt dat postmodernistiese literatuur in 'n groot mate ontoeganklik is vir middelmoet-lesers - ten spyte van die feit dat gewilde en "toeganklike" genres betrek word.

⁴⁴⁰Hierdie paneel het bestaan uit die akademici dr Louise Viljoen (gespreksleier), prof Ampie Coetzee en me Christelle Stander; mnr Edgar Magerman (onderwyser) en me Rachelle Greeff (skrywer).

taal kom.⁴⁴¹

Louise Viljoen verskil van Coetzee (se Derridiaanse uitgangspunt) deur haar standpunt dat daar wel 'n herkenbare werklikheidselement in Prinsloo se verhale is. Hierdie aspek is juis (vir haar) een van die fassinerende dinge van die bundel, en sy vind dit vreemd dat Prinsloo hierdie werklikheidselement, deur sy standpunt dat sy tekste fiksie is, ontken. Sy beskuldig hom daarvan dat hy nie die konsekwensies van sy skryfdaad aanvaar nie:

Hy moet hom nie terugtrek in die veilige vesting van die fiksie en sê dit was alles maar net stories nie. Ek dink hy moet met trots pa staan vir hierdie spel wat hy speel (1993:55).

Myns insiens het Prinsloo deur die "veilige" standpunt wat hy ingeneem het, deur te verklaar dat sy werk "fiksie" is, sy trefkrag as skrywer in 'n groot mate ondermyn. Indien hy die stilte oor die patriargale sisteem en ander onaanvaarbare praktyke in die samelewing wou verbreek, moes hy juis op die werklikheidsaspekte van sy werk klem gelê het, en die konsekwensies daarvan aanvaar het. Indien sy verhale werklik "fiksie" is, stories wat nie deel is van die "werklikheid" nie en as pure verbeeldingsvlugte gelees moet word, doen hy in der waarheid mee aan dit waarteen hy in opstand gekom het, die groot stilte, die "belowe jy sal niemand sê nie", en is daar van die meedoënlose oopvlekking van sosiale ongeregtighede min sprake. Die gewone leser, wat nie bewus is van Prinsloo se openbare uitsprake oor sy *ars poetica* en nie kennis dra van teoretiese dispute oor fiksionaliteit en referensialiteit nie, is in elk geval onder die outobiografiese ban van sy verhale. Umberto Eco (1994:78) se woorde: "this is really the attraction in every fiction ... (it) encloses us within the boundaries of its world and leads us, one way or another, to take it seriously", is ook van toepassing op Prinsloo se bundels.

Soos uit die afsonderlike besprekings van verhale in *Slagplaas* duidelik geword het, is dit noodsaaklik dat die Prinsloo-leser die outobiografiese "ontboeseminge" en herkenbare

⁴⁴¹Hierdie uitspraak van Coetzee moet gesien word in teenstelling met Hawthorn (1987:96) en andere se uitspraak oor die literêre werk se verwysing na die werklikheid: "To realize that the particulars of a literary work are not literally true, that the work has no simplistic or mechanistic relationship to extra-textual reality, is not necessarily to accept that the work contains no reference to the non-literary world - although a number of critics have assumed that this is the case".

werklikhede wat aan hom voorgehou word, as sodanig herken en daaraan aandag gee. Terselfdertyd moet die fiksionaliseringprosesse waaraan hierdie outobiografiese gegewens onderworpe is, ook ingesien en as sodanig geïnterpreteer word. Die prosesse van fiksionalisering en defiksionalisering het twee kontrasterende uitwerkings, naamlik (onderskeidelik) verbesondering en universalisering: dit wil sê, dit is toepaslik op spesifieke persone en gebeurtenisse en relevant vir die algemene menslike situasie. Dit is in geen geval dus "blote teks" sonder relevansie "buite" die taal nie.

Die emosionele impak wat die meedoënlose oopvlekking van outobiografiese gegewens op die leser het, is weliswaar pynlik en skokkend, maar sou nie dieselfde effek gehad het indien hy nie van hierdie werklikhede as grondstof gebruik gemaak het nie. Dit het in 'n groot mate veroorsaak dat Prinsloo as skrywer gehóór is.

*WEIFELING*⁴⁴² (1993)

5.0 Inleiding

Koos Prinsloo se laaste kortverhaalbundel. *Weifeling*, verskyn in September 1993 by die onverbonde uitgewery Hond. Prinsloo se vorige bundels het almal met tussenposes van vyf jaar verskyn (*Jonkmanskas* in 1982, *Die hemel help ons* in 1987, en *Slagplaas* in 1992). Hierdie bundel is dus, soos verskeie resensente uitgewys het, "inderhaas voltooi". Peter John Massyn (1994) sê: "it therefore represents an unusual intensification in the literary output of a writer who has gained a reputation as an unhurried and meticulous craftman".⁴⁴³ Die rede hiervoor het gou duidelik geword, aangesien dit kort na die publikasie daarvan algemeen bekend geword het dat Prinsloo Vigs het en sterwend is. Hy is inderdaad ses maande na die publikasie van *Weifeling*, op 6 Maart 1994, aan Vigs-verwante oorsake oorlede.

Soos met sy vorige bundels die geval was, het die verskuiwing van grense tussen die fiksionele en die herkenbare werklikheid in *Weifeling* onverpoosd voortgegaan. Schalk Schoombie (1994:73) maak in sy huldeblyk aan Prinsloo die stelling dat hierdie bundel weer eens veroorsaak het dat "die herrie los en die gort gaar (was), dié keer in die uitgewerswese". Die verskynsel dat elk van Prinsloo se vier bundels by 'n ander uitgewery verskyn het, beskryf hy as Prinsloo se "sigeunerstreek", sy ongemak met uitgewers en keuringsprosesse ("Ná elke

⁴⁴²Hierdie bundel verhale het volgens die dokumentasie wat by NALN beskikbaar is (MS 2970/95/512), aanvanklik eers die titel *Afskeid* gehad. Dit was oorspronklik ook die titel van die verhaal "A Portrait of the Artist" (MS 2970/95/438). Hierdie titel dui aan dat Prinsloo besef het dat hierdie verhale ook sy literêre "afskeid" sou wees.

⁴⁴³Ook Schalk Schoombie (1994:73) sê dat hierdie bundel "ses maande voor sy dood inderhaas voltooi is" en Louise Viljoen (1994) praat van die "korte jaar" wat verloop het ná die publikasie van *Slagplaas*.

boek het hy sy goed gevat en geskoert").⁴⁴⁴ Die rede vir die "herrie" in die uitgewerswese". aldus Schoombie, sou die gevolg wees van die eerste twee verhale in *Weifeling*:

In die eerste verhaal, "A Portrait of the Artist", skets die verteller die vormende invloed van 'n ouer skrywer, en skynbaar is daar ruim en verbatim aangehaal uit briewe deur 'n lewende, vlees-en-bloed-, ouer skrywer. In die tweede verhaal, "Die jas", hekel die verteller genadeloos met skinderstories om die karakter en sogenaamde private lewe van 'n ewe herkenbare uitgewer.

Schoombie se uitspraak oor die "herrie" is myns insiens oordrewe en onjuis, omdat daar van 'n sogenaamde "herrie in die uitgewerswese" geen sprake was nie. Diegene wat hul ontsteltenis uitgespreek het oor die gebruik van herkenbare persone as karakters in *Weifeling*, en "storms" om dié boek voorspel het, was resensente en lesers,⁴⁴⁵ maar nie "die uitgewerswese" nie.⁴⁴⁶ Schoombie weerspreek hom omdat hy self sê dat Prinsloo se "slagoffers" in *Weifeling*

dié keer tjoepstil was. Geen aanrandings met fietshandskoene nie, geen dreigende hofsake nie. Hulle het die ironie begryp: dat hulle nie hulself as fiktiewe karakters kon

⁴⁴⁴Prinsloo se reaksie teen sy uitgewers is ironies as daar gekyk word na 'n uitspraak wat hy in 1983, kort na die publikasie van *Jonkmanskas*, gemaak het. In 'n onderhoud met Japie Krige van *Die Perdeby* (11 Maart 1983), sê hy dat dit vir hom "'n triomf (is) omdat Nasionale Pers (Tafelberg)" sy bundel publiseer.

⁴⁴⁵Sien byvoorbeeld die uitsprake van kritici soos Louis Venter (1993) en Joan Hambidge (1993) en die lesersbriewe van onder meer Deon du Toit van Gardenview, Stephan Bouwer van Linden, "Onthutste Homo" van Johannesburg en Gert van der Walt van Bloemfontein wat in die *Vrye Weekblad* van 23.12.1993 gepubliseer is. Van Venter se "voorspelling": "Prinsloo se *Weifeling* gaan storm veroorsaak", het toe min waar geword.

⁴⁴⁶Kerneels Breytenbach, hoofbestuurder van Human & Rousseau, het tydens die bekendstelling van sy roman *Glimlag* (1993) wel implisiete kommentaar gelewer op *Weifeling* toe hy gesê het: "Laastens iets wat ek graag aan die groot klok wil hang. Ons het die afgelope jaar verskeie kere beleef dat skrywers die blou hel goël uit die ou konsep van die suspension of disbelief. Fiksie het faksie geword, en tussen faksie en nie-fiksie was daar geen onderskeiding nie. Skrywers, uitgewers en harlekyne het onverwags en ongevraagd spelers geword in literêre werke. Daar is 'n bedenklike etiek hieraan verbonde, maar nogtans is geen teenspraak of antwoord onderweg nie, waarskynlik omdat meeste van die slagoffers ordentlik grootgemaak is." Breytenbach het hierdie stelling as skrywer, en nie as uitgewer nie, gemaak (Human & Rousseau-argief).

identifiseer nie."⁴⁴⁷

Die grootste bohaai het gegaan oor die feit dat die Sondagkoerant *Rapport* besluit het om nie die boek te resenseer nie; die "nuwe sensuur van stilte", soos Esma Anderson (1993) dit noem. Nadat dié feit bekend geword het, skryf Charles Malan in sy hoedanigheid as voorsitter van die Afrikaanse Skrywersgilde 'n brief aan *Rapport* (5.12.1993) waarin hy sê dat die Afrikaanse Skrywersgilde "met ontsteltenis verneem (het) van *Rapport* se besluit om nie Koos Prinsloo se *Weifeling* te bespreek nie", veral in die lig van die weerhouding van die Rapportprys wat Prinsloo (in 1988) toegekom het. Volgens Malan is *Rapport* se optrede kommerwekkend, omdat dit volgens hom die "ergste vorm van informele sensuur" is, en "getuig van arrogante onverdraagsaamheid teenoor een van ons voorste skrywers". Malan beskuldig *Rapport* ook daarvan dat hulle die Publikasieraad se funksie oorneem "en namens u lesers besluit wat 'behoorlik' vir hulle is om te lees". In hul antwoord op Malan se brief (in dieselfde uitgawe) erken *Rapport* die "skrywer se reg om te skryf, 'n uitgewer se reg om dit uit te gee en die koper se reg om te besluit of hy dit ... wil huis toe neem". Hul standpunt is egter dat 'n koerant ook die reg het "om 'n boek aan te beveel of te ignoreer" soos meermale gebeur, omdat "'n koerant geen verpligting teenoor enige boek van enige skrywer (het) nie".⁴⁴⁸ Die debat is hiermee afgesluit.

⁴⁴⁷Schoombie se aanname dat Prinsloo se "slagoffers" die "ironie begryp het", is myns insiens ook foutief en 'n aanname wat gemaak is bloot omdat nie een van die "slagoffers" in die openbaar op die verhare reageer het nie. (Hennie Aucamp het weliswaar later, in sy gepubliseerde dagboekantekeninge *Gekaapte tyd*, 1996:82-83, gereageer en kommentaar gelewer op die verhaal "A portrait of the artist".) Uit persoonlike gesprekke met verskeie persone wat as herkenbare karakters in Prinsloo se kortverhale geteken word (ook uit sy vorige bundels), het geblyk dat hierdie persone deurgaans seergemaak gevoel het oor die blatante verbreking van vriendskapsverhoudinge en die ernstige vertrouensbreuk wat dit tussen persone meegebring het. Phil du Plessis sê ook in sy resensie van *Weifeling* (1994): "Aucamp was, volgens skinderstories, diep gekwes deur Koos Prinsloo se skending van die privaatheid van kommunikasie tussen kunstenaars."

⁴⁴⁸*Rapport* se formele standpunt was dat hulle besluit het om nie *Weifeling* te resenseer nie. Uit 'n persoonlike gesprek met die boekeredakteur het egter geblyk dat dit uiters moeilik was om 'n resensent te vind wat bereid was om hierdie boek te bespreek. Die boekeredakteur van *Die Burger*, Wilhelm Grütter, het ook bevestig dat hy gesukkel het om 'n resensent te kry. Hy het vyf resensente genader voordat dit uiteindelik deur 'n sesde persoon, Riana Scheepers, geresenseer is.

5.1 Kritici oor *Weifeling*

1. In teenstelling met die openbare debakel en hewige mediadebatte wat op die publikasie van *Slagplaas* gevolg het, is *Weifeling* relatief "stil" ontvang. Behalwe 'n aantal lesersbriewe wat verskyn.⁴⁹ skryf Joan Hambidge in haar rubriek *Op my literêre sofa* (28.10.1993) dat Prinsloo in *Weifeling* "twee naakstories oor 'n bekende skrywer en bekende uitgewer" bevat wat "dirty realism" na 'n skolepiekniek-of-iets-dergeliks (laat) lyk" en dat dit 'n nuwe omskrywing aan "die konsep agterbaksheid" gee. Sy is van mening dat indien hierdie twee verhale vertaal sou word, dit "maar net gemiddelde storiëtjies" sou wees, maar dat dit nou aandag trek omdat die "lem ... uitgeruk word". Sy sê voorts dat

die belangrikste eis van fiksie hier oortree (word): die boekie is dun en sensasioneel, en na jou uitpluisery verby is, bly daar nie genoeg oor om te oortuig as 'n 'geslaagde' bundel nie.

In die Nederlandse koerant *Vrij Nederland* (26 Maart 1994) se boekerubriek "De Republiek der Letteren" merk Peter Nijssen op dat "aan het overlijden van Koos Prinsloo heeft geen Nederlandse krant één regel gewijd", dit ten spyte van die feit dat die Nederlandse vertaling van *Slagplaas* kort daarna (in Mei 1994) by die uitgewery Nijgh en Van Ditmar verskyn het. In dieselfde berig sê Prinsloo se vertaler, Riet de Jong-Goossens, dat Prinsloo in *Weifeling* nie net afreken met vaders of die paternalistiese moraal nie, "maar met, zoals Koos dat uitdrukte, 'dat andere gemors', waarmee hy doelt op sommige uitgevers en schrijvers die hem het leven zuur maakten".

2. Dit is ook opvallend dat daar, in vergelyking met *Slagplaas*, min resensies van *Weifeling* verskyn het. Resensies het slegs in die boekerubrieke van *Beeld*, *Vrye Weekblad*, *De Kat*, *Die*

⁴⁹Die lesersbriewe in die *Vrye Weekblad* van onder meer Deon du Toit van Gardenview (11.11.1993), Stephan Bouwer van Linden, "Onthutste Homo" van Johannesburg en Gert van der Walt van Bloemfontein (23.12.1993) dui op 'n verontwaardigde reaksie van hierdie lesers wat *Weifeling* beskou as "onleesbaar", "homoseksuele perversie" (Du Toit), 'n "teef/bitch" (Bouwer), "rou" en "as pornografie, bra flou" (Onthutste Homo). Johan Rossouw (*Vrye Weekblad*, 25.11.1993) noem egter hierdie reaksies "histeries". Hy sê onder meer dat fiksie nie noodwendig gelyk is aan verbeelding nie en dat dit in Prinsloo se geval "eerder 'n verbeeldingryke seleksie uit die werklikheid" is.

Burger, *Insig* en die *Southern African Review of Books* verskyn en in *Skrywers en boeke* op Afrikaans Stereo. Verskeie huldeblyke wat na Prinsloo se dood in Maart 1996 gepubliseer is, het egter dié publikasie kortliks saam met sy vorige bundels bespreek.⁴⁵⁰

Resensente was dit feitlik deurgaans eens dat *Weifeling* nie van dieselfde gehalte as *Slagplaas* is nie. J.P. Smuts (1996:12) noem dit 'n "veel mindere versameling" in vergelyking met sy vorige werk. Die meeste het ook hul ambivalente gevoelens jeens dié bundel verklaar. In die eerste resensie wat verskyn het, dié van Louis Venter in *Beeld* (1993), was hy van mening dat "die vertellers in *Weifeling* sonder piëteit en sonder dekorum (is)", maar dat die leser verby "aanstoot, moedswilligheid en misverstand moet lees" om die "intelligensie en sensitiwiteit (te vind) waar hy slegs die vulgêre meen te bespeur". Joan Hambidge wat *Weifeling* reeds in haar rubriek in *Beeld* as "sensasioneel", "agterbaks" en "nie geslaagd" bestempel het, sê in haar resensie in *Insig* (1993) dat die "grense van die medium vreesloos en kompromisloos" versit word. Sy spreek egter haar ongeduld uit teenoor die dubbele standaarde wat Prinsloo toepas: terwyl hy kritiek uitspreek op "selfingenome mediabehepte tydgenote", en kwansuis self "niks met die media te doene wil hê nie", het hy ook nie gehuiwer om "sy wonde aan die pers ten toon (te) stel nie." Sy is ook van mening dat "vele moderne literatore weet dat die skeidslyne tussen fiksie/werklikheid nie met 'n slim gekose motto uitgewis kan word nie". Hiermee spreek sy haar kritiek uit op sogenaamde fiksionele gebeure wat "ongelukkig aan alle literati bekend" is. Riana Scheepers (in *Die Burger*, 1993) is van mening dat *Weifeling* nie van dieselfde stoffasie as sy vorige bundels is nie, omdat "hierdie verhale doodeenvoudig nie die dodelik-geslypte tegniese beheer óf die vermoë (het) om emosioneel te ontredder of te ontroer" nie. Sy spreek ook haar teleurstelling uit dat hierdie verhale berus op die intrige van die skinderstorie:

En nou wil ek nie sê dat 'n skinderstorie nie die grondstof kan vorm van 'n goeie verhaal nie, inteendeel. Wat egter hier gebeur, is dat die interpretasie van die verhale berus op 'n vooraf-kennis van mense en gebeure in 'n wêreldtjie waarvan die meeste lesers doodgewoon geen buite-tekstuele kennis dra, of belang stel om dit in te win nie.

Gerrit Olivier (1993), wat *Weifeling* in die *Vrye Weekblad* resenseer, meen dat *Weifeling*

⁴⁵⁰Sien onder meer die huldeblyke van Henriëtte Roos (1994), Hans Ester (1994) en Schalk Schoombie (1994).

gehaltegewys nie 'n duplikasie van *Slagplaas* is nie ("niemand skryf nog so 'n boek 'n jaar later nie"), maar dat dit 'n bevestiging is dat

Prinsloo verteltegnes, emosioneel en in sy aanvoeling vir die komplekse verhouding van teks tot werklikheid verder ontwikkel het as miskien enige ander skrywer in Afrikaans.

Louise Viljoen (in *De Kat*, 1994) wys in haar bespreking op Prinsloo se verhullingstegnieke wat gepaard gaan met "die mees omstrede ontmaskering en afstroping van die self" wat nog in die Afrikaanse literatuur gesien is. Sy sluit ook aan by vroeëre uitsprake wat sy oor die werk van Prinsloo gemaak het (1993) met die standpunt dat Prinsloo se "roekelose spel met werklikheid en fiksie" nie sonder konsekwensies vir die skrywer is nie:

Juis die postmodernisme bring die skrywer tot op 'n punt waar aanspreeklikheid ("accountability") in die werklikheid buitekant die teks nie ontduik kan word deur te sê dat dit alles net fiksie is nie - dit is 'n politisering van skryf én lees wat implikasies ver buite die geval van net hierdie boek het.

Ook sy erken haar dubbelkantige reaksie op *Weifeling*:

saam met die besliste huiwering voor die morele konsekwensies wat die bundel inhou, is daar bewondering vir Prinsloo se genadelose vermoë om die leser te dwing tot selfontmaskering.

Phil du Plessis (1994), wat *Weifeling* (na die dood van Prinsloo) saam met Mardalene Grobbelaar se boek *Hennie Aucamp as dekadent* op *Skrywers en boeke* (Afrikaans Stereo) bespreek, gee nie 'n eksplisiete waarde-oordeel oor die bundel nie, maar sien Prinsloo as die eintlike eksponent van die dekadentisme in Afrikaans. Hy is van mening dat *Weifeling* bewys dat Prinsloo tot op die laaste geen erecodes sou erken in sy strewe na die goeie literêre produk nie. "Die estetiese ervaring geniet voorkeur en hy is as postmodernis veel meer van 'n dekadent as Aucamp." Ook Peter John Massyn (1994) se resensie verskyn eers na Prinsloo se dood. Sy mening is dat die bundel skraal in omvang is,

(but) it extends and consolidates Koos Prinsloo's reputation as a writer of technical accomplishment who plumbs emotional depths few others dare to approach and who confronts with only the slightest hesitation the silences of convention.

Kenmerkend van bykans al hierdie resensies is die "ingetoë" styl waarmee dit geskryf is. Omdat dit toe reeds bekend was dat Prinsloo sterwend was, wonder 'n mens onwillekeurig of

hierdie feit dalk bygedra het tot die byna gedempte atmosfeer wat die besprekings van *Weifeling* kenmerk. Aan die ander kant kan ook gewonder word hoeveel resensente hul uit lojaliteit teenoor die herkenbare persone in *Weifeling* weerhou het van deelname aan 'n openbare debat.

3. Kritici wat na Prinsloo se dood hul mening in huldeblyke oor *Weifeling* uitgespreek het, is onder meer Henriëtte Roos in *Insig* (1994:B11), Hans Ester in *Zuid-Afrika* (1994:144), Schalk Schoombie in *De Kat* (1994:70-77), Gerrit Olivier in *Beeld* (1994), Riana Scheepers in *Die Burger* (1994) en Johan van Zyl in *Die Matie* (1994). Henriëtte Roos is van mening dat "die opheffing van die konvensionele onderskeiding tussen die private en die openbare, ook as 'n onderwerp van skryf", in *Weifeling* nog verder as in Prinsloo se vorige bundels gevoer word. Volgens haar word *Weifeling* gekarakteriseer deur

die gekwelde maar intense verhouding tussen die seun en sy ouers, die finale ontmaskering en verwerping van die magstrewes van mentors en uitgewers, maar veral die byna onvoorstelbare kalme ironie waarmee die wag op 'n verskriklike dood voorspel en beskryf word.

Sy sluit haar huldeblyk af deur te sê dat Prinsloo se vertellings

unieke vertolkings van 'n hedendaagse geestesklimaat (is), maar ook onmiskenbaar die soort literatuur wat nie deur tyd of plek beperk word nie.

Anders as Roos, is Hans Ester nie so oortuig van die universele kwaliteite van Prinsloo se werk nie:

De vraag is nu of het werk van Koos Prinsloo so sterk gekoppeld is aan een bepaalde fase van de Zuidoos-Afrikaanse geschiedenis dat een nieuwe tijd dit werk *ad acta* zal leggen of dat dit werk de universele problemen van de mens zo radicaal heeft uitgesproken dat het tot in lengte van dagen levend zal blijven.

Hy spreek ook sy spyt uit dat *Weifeling*

het beeld heeft bevestigd van een schrijver die op zijn persoonlijke wraak of genoegdoening uit was in plaats van op zuivere verwoording van het gedoemd zijn tot eenzaamheid. Prinsloo beging een ernstige vergissing toen hij de brieven van Hennie Aucamp in *Weifeling* publiceerde. In het licht van zijn levensomstandigheden is deze ondoordachte publicatie echter wel te begrijpen.

Gerrit Olivier is van mening dat *Slagplaas* Prinsloo se beste werk is, maar dat elke bundel.

ook *Weifeling*, 'n "baken en 'n groeipunt" was:

Weifeling het hy nog klaar gemaak, miskien omdat dié bundel eindig met verhale wat tegelyk 'n laaste uitbarsting van woede, 'n requiem en 'n wiegelied is.

4. Kritici het hul ook uitgelaat oor die voorblad⁴⁵¹ en motto's van *Weifeling*. Joan Hambidge (1993) sê dat dié "groot-formaat-Prinsloo" in die wandelgange as 'n "aweregse *Landbouweekblad*-voorblad beskryf word." Vir Louise Viljoen (1994) is die formaat en omslag 'n deurbreking van die verliteratuurdheid en kunstigheid van Prinsloo se ander bundel-omslae, "maar dit lyk ook asof die sereniteit van die fotobeelde op die buiteblad doelbewus die grimmigheid van die lewe daarbinne wil verhul." Wat die bundelmotto's betref, is sy van mening dat Gianni Celati se uitspraak ("[r]eaders are ever more false") reeds 'n aanduiding is dat dié bundel verhale 'n "meedoënlose afstroop van die leser se dikwels veilige hulsels van neutraliteit is". Louis Venter (1993) dui aan dat die motto's direkte sleutels is vir die "onwesentlikheidsgedagte" wat sentraal in *Weifeling* staan. In die eerste motto, dié van Celati, word "die verhewe taak van die skrywer voorgestel as 'n tydverdryf, met die slotsom van alles die gaafheid van die niks." In die tweede motto, dié van Luc Sante, word "onsekerheid en die skoonheid daarvan as lewenswaarde geponeer." Venter interpreteer hierdie uitspraak dat onsekerheid bevry én integreer, dat dit

boeiend (is) om te leef sonder om op die een of ander emosionele of ideologiese roepstem te antwoord. Met onsekerheid as beginsel is dit ook nie nodig om die wins en verlies van menslike verhoudings te bereken of om skuldig te staan aan die eindes nie.

Hierdie motto is, aldus Venter, die regverdiging vir die "baie eindes" waarvan daar in *Weifeling* sprake is. Vir Gerrit Olivier (1993) wys die motto's eerder na "die atmosfeer en geaardheid van die verhale" as wat hulle 'n spesifieke motief uitspel. Volgens hom sê Celati se uitspraak dat die skryfsak aan die wêreld teruggee slegs dit wat daaruit geneem is, en sluit dit aan by "die sentrale posisie wat tyd by Prinsloo inneem". Vir hom is die tweede motto ("uncertainty" as die enigste 'betroubare' aspek van alle informasie) van groter belang, en sluit dit direk aan by die bundeltitel:

⁴⁵¹*Weifeling* se omslag bestaan uit drie foto's wat langs mekaar afgedruk is: 'n seetoneel, 'n man op 'n trekker wat skynbaar besig is om 'n land om te ploeg en 'n wuiwende koringland.

Dit is dié "weifeling" wat inligting lastig en gevaarlik maak, maar daarin lê die skoonheid van mededelings wat as kommoditeite nie veel werd is nie.

Ander kritici soos Hambidge (1993) en Scheepers (1993) is van mening dat "slim gekose motto's" nie die skeidslyne tussen fiksie/werklikheid kan uitwis nie (Hambidge), of dat dit nie genoegsaam is om Prinsloo se "kleinserigheid literêr te verantwoord nie" (Scheepers).

Die postmodernistiese uitgangspunt van epistemologiese en ontologiese twyfel (soos deur McHale:1986,1992) geformuleer, is duidelik af te lees uit hierdie mottos en dien as leesstrategie vir dié bundel.

5. Nie een van die resensente wat *Weifeling* voor Prinsloo se afsterwe bespreek het, het daarop gewys dat die afleiding gemaak kan word dat die sentrale verteller, oftewel Koos Prinsloo, besig is om aan Vigs te sterf nie. Hierdie aanname is skynbaar doelbewus verswyg, moontlik vanweë die moontlike regsimplikasies wat so 'n uitspraak tot gevolg sou kon hê. Dit was immers bekend dat Prinsloo die dagblad *Beeld* by die Mediaraad aangekla het nadat 'n berig verskyn het waarin hy 'n soortgelyke bewering ontken. Ná sy dood het verskeie kritici openlik gesê dat dié feit duidelik in *Weifeling* te bespeur was.⁴⁵²

5.2 Feit en fiksie: Die klassifikasiesisteem in *Weifeling*

Weifeling as bundel is heelwat kleiner van omvang as Prinsloo se vorige bundels. Die ses verhale en een verhoogteks wat hierin opgeneem is, beslaan maar 81 bladsye waarvan 22 blanko skeidings-, motto- en titelbladsye is. Die indruk dat hierdie versameling verhale byeen "geraap" is, word verder geskep deur die feit dat drie van die sewe tekste in *Weifeling* reeds "beskikbaar" was om in vorige bundel(s) gepubliseer te word, maar toe afgekeur is. Die verhaal "Die wildbewaarder" wat reeds in Junie 1985 in *Stet* gepubliseer is, is vir opname in

⁴⁵²Sien onder meer die huldeblyke van Schalk Schoombie (1994), Gerrit Olivier (1994), Johan van Zyl (1994) en Henriëtte Roos (1994).

Die hemel help ons én in *Slagplaas* afgekeur.⁴⁵³ Die verhoogteks, "Haasjag", is reeds in 1983 geskryf.⁴⁵⁴ Die verhaal "A Portrait of the Artist" was aanvanklik deel van die *Slagplaas*-manuskrip. Die insluiting van hierdie verhaal was een van die redes waarom die manuskrip deur Tafelberg-Uitgewers afgekeur is.⁴⁵⁵ Ook Human & Rousseau, wat *Slagplaas* gepubliseer het, het hierdie verhaal uitgelaat.⁴⁵⁶

In *Weifeling* word daar nie, soos in sy vorige bundels die geval was, groots geëksperimenteer met fiksionaliserings- en defiksionaliseringstegnieke rondom die outobiografiese persoon van die konkrete outeur nie. Waar die feit/fiksie-klassifikasiesisteen (wat vir die doeleinde van hierdie studie gebruik word) sedert *Jonkmanskas* in elke opvolgende bundel uitgebrei moes word om Prinsloo se steeds kompleks wordende fiksionaliseringstegnieke te akkomodeer, kan die verhale in *Weifeling* wat op 'n werklikheidsdimensie aanspraak maak, gerieflik binne die eerste twee kategorieë geplaas word. Tereg het Gerrit Olivier (1993) gesê "niemand skryf nog so 'n boek (soos *Slagplaas*) 'n jaar later nie".

Daar is slegs vier verhale in *Weifeling* waarin die leser met genoegsame bewyse die afleiding kan maak dat die sentrale personase of die verteller ooreenkomste met die konkrete outeur

⁴⁵³In 'n brief gedateer 23 Junie 1986 sê Charles Fryer van Tafelberg-Uitgewers aan Prinsloo: "Petra (Müller - A.W.S.) voel jy moet "Die wildbewaarder" weglaat - die seksuele merry-go-round word veel beter beskryf deur ander verhale. Ek self voel onseker oor die verhaal. Miskien, as jy die slot subtieler kan kry ..." (Tafelberg-argief).

⁴⁵⁴In 'n brief aan Hennie Aucamp (soos aangehaal deur Johann de Lange, 1996), skryf Prinsloo: "Regisseur Fred Steyn het my gevra vir 'n "stukkietjie" vir die verhoog wat ek ook welwillend gelewer het. 'n Monoloog "Kastrasse" wat later "Die Bliksems" geword het oor 'n jongeling wat nie kan verstaan waarom 'n ouer gay vriend nie 'n klag gelê het nadat die polisie hom 'n nag lank geterroriseer het nie ... Nodeloos om te sê dit het nooit die verhoog gehaal nie. Fred Steyn het ook nooit ontvangs erken óf rede aangebied waarom dit nie in die 'verskeidenheidskonsert'-program opgeneem is nie." Volgens een van die weergawes van hierdie stuk (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/494), is dit reeds in 1983 geskryf. Die datums "1983/1993" verskyn bo-aan die manuskrip.

⁴⁵⁵Sien ook voetnoot 509 en die bespreking van "Die jas" in afdeling 5.4.2.

⁴⁵⁶Dit is die insluiting van onder meer hierdie verhale in *Weifeling* wat Scheepers (1993) laat sê dat Prinsloo "meer weifeling aan die dag (moes) gelê het", omdat dit nie as literêre tekste geslaagd is nie.

vertoon, te wete "Die storie van my pa" in Kategorie 1 en "A Portrait of the Artist". "Die jas" en "Die storie van my neef" in Kategorie 2. Die karakters in Kategorie 2 word nie met 'n naam benoem nie, maar met beskrywings soos "die jonger skrywer", "die ouer skrywer", die "losbek-onderdaan" en dies meer.

5.3 Kategorie 1: Naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

5.3.1 "Die storie van my pa"

1. Hierdie verhaal beeld by uitstek uit wat Henriëtte Roos (1994) en ander kritici as die "gekwelde maar intense verhouding tussen die seun en sy ouers" gesien het. Die belangrike vader/seun - motief in Prinsloo se oeuvre kry hier egter 'n nuwe dimensie omdat die verteller, ten spyte van sy opstand teenoor die pa, al hoe meer met sy pa geïdentifiseer word. Hy klink, aldus sy minnaar, al hoe meer soos sy pa (en ma). Hy is, net soos sy pa ook was, vasgevang in 'n komplekse liefde/haat-verhouding met sy pa.

"Die storie van my pa" word in Kategorie 1 geplaas omdat die bynaam "Broere" as noemnaam vir die ek-verteller gebruik word en hom as die konkrete outeur identifiseer.⁴⁵⁷ Hierdie verhaal moet saamgelees word met die ander familie verhale in Prinsloo se oeuvre (en veral die verhaal "And our fathers that begat us"), omdat inligting wat oor die familie gelede gegee word, korrespondeer en aansluit by dit wat die leser reeds van die familie Prinsloo weet.⁴⁵⁸ Dit bevestig dat hy inderdaad "Koos Prinsloo" is.

2. In hierdie verhaal is daar nie net sprake van "my pa se storie" nie, omdat verskeie stories aan bod kom. Die eerste, die een waarna die titel verwys, is die pa se verhaal wat die verteller

⁴⁵⁷Hierdie naam kom in etlike ander verhale in Prinsloo se oeuvre voor, onder meer in "And our fathers that begat us" (*Die hemel help ons*) en "Die affair" (*Slagplaas*). In al hierdie verhale word die verteller as "Koos" geïdentifiseer.

⁴⁵⁸Daar word byvoorbeeld vertel van die pa se ouer suster wat aan "vallende siekte" gely het (*Weifeling*:67). Hierdie inligting word ook in "And our fathers that begat us" gegee as die verteller ingelig word: "Tant Loel was Pa se ouer, ongetroude suster en het aan vallende siekte gely" (*Hemel*:10). Hierdie inligting is ook deur mnr Daan Prinsloo, Koos se pa, aan die navorser bevestig.

aan sy minnaar vertel. Sy storie word vertel na aanleiding van die telefoonboodskap wat die verteller kry minute voordat hy en sy minnaar uitgaan om hul verhouding van twee jaar te gaan vier. In die vrolikheid van die oomblik hoor die verteller nie die "verdrietigheid" in sy pa se stem nie. Dat sy pa se teenwoordigheid tog die gebeure van die aand "binnedring", word geïllustreer deur die feit dat die pa se lewensverhaal vertel word: Die pa, so word die minnaar (en leser) ingelig, het met 'n minderwaardigheidskompleks groot geword omdat hy (en sy tweelingsuster) ongewens was én omdat sy suster hom "fisiek (en miskien andersins?) tog effens voor" was (*Weifeling*:67). As gevolg van hierdie "voorsprong" wou die pa haar onder die reënboog deurstamp.⁴⁵⁹ Die grootste bewys van die pa se minderwaardigheidsgevoel is die feit dat hy eers op die ouderdom van sestien jaar normaal gereageer het op opdragte van sy pa. Hierdie inligting is die natuurlike afsluiting van die pa se storie, maar word eers aan die einde van die verhaal, as 'n psigologiese hoogtepunt en verklaring van beide die pa en seun se reaksies, aan die leser gegee.

Die wyse waarop die verteller die storie vertel en sy ouers se dialoog weergee, is vir die minnaar baie snaaks. Die minnaar lag vir hierdie relaas wat inderwaarheid 'n "sad storie" (*Weifeling*:67) is - nie soseer oor die inhoud daarvan nie, maar omdat die verteller net soos sy pa (en ma) klink. Viljoen (1994:82) is myns insiens korrek as sy sê dat die spreker "in die taal van die vertelling oor sy familie iets van 'n verlore eenheid met hulle ontdek". Ook Peter John Massyn (1994) wys op hierdie eenheid tussen die seun en sy pa: "he is not only emotionally but linguistically bound up with the very domination he wishes to subvert". Die seun is, ten spyte van die identifikasie tussen hom en sy ouers, steeds krities ingestel op (veral) sy pa. Volgens hom ly hy aan 'n oormaat van selfbejammering. Die verteller se ambivalente gevoelens jeens sy pa, 'n mengsel van simpatie, deernis, walging en afsku, word weerspieël in die bykans liriese tipering van sy pa as "my arme, arme, o so verstote, o so beduiwelde, o tot die dood toe bedroef en bedonderde, arme stokoue fokken ou pa" (*Weifeling*:68). Die identifikasie van die seun met die pa en ma plaas hulle as't ware in opposisie teenoor die minnaar. Die verteller sê: "En kyk net hoe lag hy, my minnaar, lag hy

⁴⁵⁹Die legende lui dat indien iemand onder deur die reënboog deurloop, hy/sy van geslag sal verander. Kennelik wou die pa op "gelyke voet" met die suster kom deur haar op hierdie manier 'n seun te "maak".

vir my en my familie. *Ons* is vir hom tog alte snaaks" (*Weifeling*:68. my kursivering). Moontlik is dit juis hierdie "uitlag" en onbegrip van die minnaar wat die oorsaak is dat hulle "laataand 'n klein bietjie stry" kry (*Weifeling*:67) en dat die finale brokkie inligting oor die pa, wat as die slot van die verhaal gegee word, gerieflikheidshalwe "vergeet" word - omdat die die seun (Koos) maar te goed kan identifiseer daarmee.

Die tweede verhaal is dié wat die pa oor sy droom vertel. Die seun tel die verdrietigheid in sy pa se stem op as hy die volgende dag "weer en weer" na die boodskap op die antwoordmasjien luister. Die behoefte wat die verteller het om herhaaldelik na die kort boodskap te luister, is insiggewend, en dui weer eens op die komplekse emosies van toenadering en onttrekking wat hy ten opsigte van sy pa ervaar. Wanneer hy terugbel, vertel die pa van 'n ontstellende droom wat hy gehad het. In hierdie droom gee hy aan sy seun 'n opdrag om "die shifting" aan te gee. Hierdie opdrag ontsenu die seun so dat hy verbouereerd begin rondhardloop en uiteindelik, in plaas van die gevraagde "spanner", "twee plankies in die hande kry en soos 'n boekie" vir die pa aanbied. Die pa is ontsteld oor die betekenis van die droom, omdat dit kennelik 'n psigologiese aanklag (gewek deur skuldgevoel jeens sy seun?) teen hom is. Die psigoanalitiese verklaring van hierdie droom is voor die hand liggend. Die kind, wat nie die opdrag kan uitvoer wat met "manlikheid" gepaard gaan nie (die "spanner"), bied as substituu, 'n boek, aan die pa. Dit is inderdaad wat in hierdie verhaal gebeur: die seun wat nie sy gevoelens openlik aan sy pa kan oordra nie, bied hom 'n "boek", oftewel 'n storie aan. Die pa pleit by sy seun om "asseblief nie bang (te) wees vir my nie", omdat "ek ... dit alles uit liefde gedoen (het)". Die seun is nie ongeroerd deur sy pa se emosionele uitbarsting nie, omdat hy voel hoe sy hart "stadig maar seker breek" (*Weifeling*:69). Die pa, wat elders as 'n vreesaanjaende, ongevoelige vader uitgebeeld word, verkrummel hier tot 'n snikkende, weerlose persoon wat om begrip by sy seun pleit. Die seun se reaksie op hierdie ontboeseming dui egter op die verwydering en wantroue wat daar van sy kant teenoor sy pa bestaan. Alhoewel hy emosioneel diep geraak is, maak hy nie sy emosies (sy "gebreekte hart") aan sy pa bekend nie, maar volstaan met 'n ietwat afgetrokke "dankie vir jou droom" (*Weifeling*:69). Die pa voel

beter na sy emosionele ontlading.⁴⁶⁰ maar is besonder onsensitief ten opsigte van die seun se gevoelens. Sy seun vertel aan hom van die "herdenking" van sy verhouding, maar "halfpad deur my relaas" gee hy op 'n onbeskofte wyse die telefoon aan sy vrou. Die leser kry die indruk dat hy bloot die gesprek voer om sy eie gemoed te sus, en dat hy nie werklik belang stel in sy seun se doen en late nie. Die seun is ook (soos sy pa!) onsensitief. Hy behoort immers te besef dat sy pa nie sal wil hoor van die herdenking van 'n homoseksuele verhouding nie.

Die derde storie wat vertel word, is 'n verhaal wat ewe maklik die titel "'n Storie vir my pa" kon gehad het. Hierdie verhaal word as 'n brief, wat moontlik nog in die toekoms geskryf sal word, aangebied, en vertel die storie van die seun. Dit word egter nie "vertel" nie, maar "geskryf". In hierdie opsig word die pa se droom "waar", omdat daar op simboliese wyse 'n "boekie" aan hom gegee word. In hierdie verhaal/brief verraa die seun sy vrees vir sy pa, en die (vergeefse) stryd van die "afgelope agttien jaar" om sy hart en kop "herbedraad" te kry om nie meer vir hom bang te wees nie (*Weifeling*:70). Olivier (1993) sê dat die seun hier "'n verdrietige verteller (is) wat die laaste boodskap (aan sy) pa steeds uitstel". Want wat nié in hierdie brief kom nie (maar wat die leser wel te lees kry), is die relaas van die seun se ontmoeting met sy minnaar, en die kennis van sy dodelike siektetoestand: "die sproei in my mond en die koorsblare in my hol en die nimmereindigende slingerskyt en die o so seldsame kankertjies saam" (*Weifeling*:70). Hierdie "verhaal" hou die seun, as 'n soort troefkaart, vir later. Hierdie "geheimhouding" tipeer die verhouding tussen die seun en sy pa verder. Selfs in sy "sterwensoomblikke" het hy nie die vrymoedigheid om sy siektetoestand openhartig met sy pa te bespreek nie. Sy ouers het hul lewe lank sekere sake ter wille van "fatsoenlikheid" verdoesel⁴⁶¹ en hy doen nou dieselfde. Peter John Massyn (1994) is van mening dat

that final, vengeful revelation which will presumeably devastate the father - and which

⁴⁶⁰Die oorvertel van 'n slegte droom kom ook voor in die verhaal "Drome is ook wonde" in *Slagplaas*. In hierdie droom is dit die ma wat droom dat haar seun sterwend is, en dat sy bid dat God eerder vir haar moet wegneem. Wanneer sy wakker word, vertel sy die droom aan haar man, wat haar aansê om dadelik te bel "om te hoor of ek okay" is (*Slagplaas*:46). Die leser kry ook in hierdie verhaal die indruk dat die proses van oorvertelling vir die ouers terapeuties is (in beide gevalle), maar dat die inhoud daarvan die seun ontstel.

⁴⁶¹Sien byvoorbeeld die verhaal "Belowe jy sal niemand sê nie" in *Slagplaas*.

is the son's ironic revenge - is reserved for a later moment. It is with a shock that the reader becomes aware that (it is) the story s/he is reading is that moment.

3. "Die storie van my pa" is, soos Gerrit Olivier (1993) tereg sê, "'n verhaal van liefde en wanhoop, iets wat jou hart breek". Die leser kom onder die indruk van "die hartverskeurende pogings van 'n pa en seun om met mekaar kontak te maak ten spyte van die beletsels van die gesags- en vreesgedrewe patriargale sisteem wat hulle verhouding predetermineer" (Viljoen, 1994:82). Die leser kry egter ook die insig dat die seun in dieselfde spiraal van vrees as die pa vasgevang is, omdat die vader op sy beurt óók 'n slagoffer van sy pa was. Dat die seun tog begrip en simpatie het vir sy pa se situasie, blyk uit die feit dat hierdie inligting as deel van die vader se verhaal aangebied word. Hierdeur word die pa verhef bo 'n karikatuur en word sy eie weerloosheid en verdriet in konteks geplaas.

Dit is insiggewend dat hierdie "finale" storie oor sy pa die woorde "lieuwe Pappa" aan die einde het, met die verteller wat oor en oor sy pa se boodskap van verlange wil hoor, en die deerniswekkende storie oor sy pa wat so bang vir sy oupa was. Alhoewel die aspekte van opstand en wraak teenoor die pa nie afwesig is nie, is dit asof die verteller se liefde vir sy pa ten slotte dominant is.

4. Die outobiografiese vertelling wat in hierdie verhaal aan bod kom, is myns insiens uiters funksioneel. Dit vertel uiteindelik nie net die "storie van my pa" nie, maar op 'n baie direkte manier die storie van Koos Prinsloo se lewe en sy dood. Die leser kan nie anders as om begrip en deernis te kry vir 'n persoon wat óók 'n "arme, arme, o so verstote, o so beduiwelde, o tot die dood toe bedroef en bedonderde" mens was nie. 'n "Dubbele" dosis meegevoel word by die leser gewek: vir die "fiktiewe" tekstuele karakter én die herkenbare persoon "agter" die teks.

5.4 Kategorie 2: Implisiet-afleibare naamooreenkoms tussen konkrete outeur en verteller/karakter

(ii) Verhale waarin die sentrale karakter nie benoem word nie:

5.4.1 "A portrait of the artist"⁴⁶²

1. Nie een van die verhale in *Weifeling* het soveel reaksie by kritici, literatore en selfs medeskrywers ontlok as die openingsverhaal, "A portrait of the artist", nie.⁴⁶³ Die sentrale tema is die verhouding tussen 'n mentor en sy leerling wat hoofsaaklik deur middel van 'n aantal briewe aan bod kom en die opstand teen die mentor wat uiteindelik lei tot die beëindiging van hul verhouding. Die skrywer Hennie Aucamp, wat pertinent as "die ouer skrywer" uitgewys word, beklee 'n sleutelposisie in die verhaal.⁴⁶⁴ Prinsloo het naamlik sonder verlof Aucamp

⁴⁶²Hierdie verhaal het in vroeëre weergawes eers die titels "Afskeid" en "A Portrait of the Artist as a younger/older Man" gehad (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/470, 471). In 'n volgende weergawe van die verhaal (MS 2970/95/472) het die verhaal (toe weer "Afskeid" genoem) ook 'n motto gehad, geneem uit Milan Kundera se *The unbearable lightness of being*: "What then is betrayal? Betrayal means breaking ranks. Betrayal means breaking ranks and going off into the unknown." Hierdie aanhaling bring die leser onder die indruk dat Prinsloo besef het dat hy met hierdie verhaal "verraad" pleeg teenoor sy mentor, Hennie Aucamp, en dat die publikasie daarvan 'n "afskied" van hul vriendskap en Aucamp se mentorskap sou beteken. Die laaste woorde van hierdie motto is behou in die verhaal as die jonger skrywer "asof in die niet verdwyn" (*Weifeling*:26).

⁴⁶³Al die resensente van *Weifeling* het na hierdie verhaal verwys - in sommige gevalle beslaan die bespreking van dié verhaal die grootste gedeelte van die resensie. Gerrit Olivier (1996) wy 'n volle artikel met die titel "Die stryd teen die vaders: variante en homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur" aan hierdie verhaal, en Johann de Lange (1996) skryf 'n "korrektief" op of spieëlbeeld van dié verhaal ("Portrait of the artist as a young dog") waarin hy weer hoofsaaklik gebruik maak van Prinsloo se briewe aan Aucamp. In sy resensie oor De Lange se bundel sê J.P. Smuts (1996) dat "die proses van ontluisterende ontbloting nog verder gevoer word deur die beeld van die korrespondensie vollediger te maak".

⁴⁶⁴Hennie Aucamp reageer in sy gepubliseerde dagboek *Gekaapte tyd* (1996:82-83) op 'A portrait of the artist'. Hy maak die stelling dat hy "waarskynlik in 'n kliniek (sou) beland het" indien hy dié verhaal vroeër gelees het, maar dat sy reaksie (in November 1994) toe minder heftig was as wat vriende gevrees en vyande gehoop het. Die rede daarvoor, sê hy, is omdat die dood 'n "versagting van oordele en vooroordele" bring, en dat hy "selfs kan vergeet hoe destruktief Koos teenoor my was" (1996:82). Aucamp maak die bekentenis dat hy nie Prinsloo kan verkwalik vir die skryf van "A portrait of the artist" nie, omdat ook hy (Aucamp) "vriende en kennis in my verhale gebruik/verbruik/verwerk", en dat ook hy van "verdoeselingstegnieke"

se briewe aan hom in die verhaal ingesluit, en sodoende 'n storm van verontwaardiging onder kritici ontketen oor dié skending van die privaatheid van kommunikasie tussen kunstenaars.⁴⁶⁵

Peter John Massyn (1994) sien hierdie verhaal as 'n uitbreiding van die konflik tussen die verteller, die pa en die nukleêre familie

to include a hostile engagement with an older, aestheticised and closeted form of homosexuality ... In the course of the narrative the compromised sexuality and integrity of the older man, illustrated in the aestheticised and erudite but evasive and essentially dishonest prose of the quoted letters, is revealed.⁴⁶⁶

Gerrit Olivier (1993 en 1996) sien "A portrait of the artist" nie net as Prinsloo se "afskied"

gebruik gemaak het wat deursigtig is. Hy erken voorts dat Prinsloo se selektiewe gebruik van hul private korrespondensie nie teen die outeur gehou kan word nie, omdat dit sy "goeie reg (is) om alle materiaal weer te gee wat 'n vollediger en mensliker beeld" van "'n patetiese ou mentor" kan gee, "... al moet jy jou eie menslikheid en dié van jou maaksel te na kom". Aucamp erken die beginsel dat "skrywers aasdiere en kuns boos (is)" maar spreek dan sy spyt uit dat Prinsloo tog nie sy materiaal maksimaal ontgin het nie: "As hy die spanning tussen sy Ouer Skrywer en Jonger Skrywer wou opstoot tot verby die persoonlike vendetta-vlak, sou hy meer nadruklik met die ideologiese verskille tussen sy twee karakters kon gewerk het" (Aucamp, 1996:83).

⁴⁶⁵Volgens Phil du Plessis (1994) was hierdie skrywersdaad 'n "growwe skending van vertroulikheid". Joan Hambidge (1993) beskou dit as 'n "onverkwiklike" verhaal en Hans Ester is van mening dat dit 'n ernstige vergissing van Prinsloo se kant was. Gerrit Olivier (1996:28) sê dat "(d)ie oorskryding van ontologiese grense in Prinsloo se teks gepaard gaan met 'n morele en miskien selfs wetlike 'oortreding'", omdat die briewe byna verbatim ooreenstem met Aucamp se briewe wat hy aan Prinsloo geskryf het.

⁴⁶⁶Phil du Plessis (1994) se oordeel oor die briëfskrywer se integriteit verskil drasties van Massyn s'n as hy sê: "die briewe wys hoe nederigheid en eerlikheid grootliks bydra tot Aucamp se integriteit as leermeester en skrywer". Myns insiens gee Massyn hier 'n morele oordeel oor die briëfskrywer as hy praat van die "essentially dishonest prose of the quoted letters". Die ouer skrywer se briewe is gerig aan 'n spesifieke persoon en moet beoordeel word binne die konteks van die betrokke persone se verhouding. Die beskuldiging van "oneerlikheid" kan dus eerder gerig word aan die jonger skrywer wat nie sy briewe aan die ouer skrywer vir die leser openbaar maak nie. Reeds in die derde brief (*Weifeling*:13) sê die ouer skrywer: "Ek sal bly wees as jy gou van jou laat hoor, en (sic) al is dit net om te sê dat my soort raad en/of die toon waarop dit geskied jou nie aanstaan nie". Dit spreek myns insiens van 'n besonder bedagsame houding teenoor 'n persoon wat aangedring het om hulp. Volgens die beskikbare dokumentasie het Prinsloo nooit op hierdie uitnodiging gereageer nie en kan dus aangeneem word dat hy nie (toe) aanstoot geneem het teenoor die "soort raad en/of toon" daarvan nie - hy het trouens raad en leiding gevra. (In die oorspronklike brief, NALN-dokumentasie: Ms 2970/95/442, is daar geen "en" na die woord "hoor" nie. Die invoeging van die ongrammatiese "en" is swak redigering van die manuskrip.)

van die "ouer skrywer" nie, maar ook 'n afskeid van 'n ouer soort Afrikaanse prosa. Vir hom is die opstelling van die "jonger skrywer" teenoor die "ouer skrywer" (en later ook "die uitgewer") as deel van "die magskontekste van die literatuurbedryf" een van Prinsloo se belangrike bydraes tot hedendaagse metafiksie. Die direkte verwysing na Hennie Aucamp, Prinsloo se (bekende) publikasiegeskiedenis én Aucamp se briewe (wat in die NALN-versameling opgeneem is) gee aan hierdie verhaal 'n besondere werklikheidsdimensie. Olivier is egter van mening dat

die verskillende moontlike hoeke waaruit 'n storie vertel word, die kombinasies van briewe, voetnote en konvensionele vertelling gesamentlik (aandui) dat ons hier nie te make het met werklikhede nie, maar met 'n konstruksie wat heelwat van 'n werklike situasie in hom opsuig en dit tegelyk relativeer.

2. "A portrait of the artist" begin met 'n subjunktiewe passasie waarin die jonger skrywer hom voorstel hoe die ouer skrywer "hierdie storie" sou begin. Ironies genoeg is die jonger skrywer se voorstelling daarvan nie 'n blote projeksie nie, maar 'n direkte aanhaling uit Hennie Aucamp se artikel "Dubbelportret" wat reeds in 1981 in *Standpunte* verskyn het, en waarin hy inderdaad skryf oor die mentor/leerling-verhouding tussen hom en Ernst van Heerden (dié inligting word in voetnoot 2 van die verhaal, met korrekte verwysings, aangegee).⁴⁶⁷ Reeds in hierdie eerste paragraaf kom 'n paar sleutelbegrippe ter sprake wat van belang is vir die resepsie van die verhaal. Met dié dat die jonger skrywer wonder hoe die ouer skrywer "hierdie storie" (*Weifeling*:11) sou begin, gee hy implisiet erkenning aan sy mentor se skryfstyl, en dié se invloed op sy eie skryfwerk. Die ouer skrywer word dus by implikasie en by voorbaat medeskrywer aan "hierdie storie". Hy erken ook die ouer skrywer se kunstenaarskap deur hom na te volg in die tipering van sy karakters as die "ouer skrywer" en die "jonger skrywer".

⁴⁶⁷Aucamp sê in hierdie artikel oor Van Heerden: "Die dank wat ek die graagste teenoor Ernst van Heerden wil uitspreek, het eers in onlangse jare 'n behoefte geword, ná ek self 'n keer of wat mentor vir 'n jonger skrywer probeer wees het, en ontdek het hoe moeilik, en dikwels ondankbaar, die rol van leermeeester is" (1981:11). Alhoewel Aucamp nie pertinent sê dat hy Koos Prinsloo se mentor was nie (hy het trouens vir meer as een jonger skrywer raad oor hul skryfwerk gegee), kan uit hul korrespondensie wat by NALN beskikbaar is, afgelei word dat hy reeds in dié tyd vir Prinsloo geken het. Aucamp se eerste brief aan Prinsloo is gedateer 28 Januarie 1981 (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/438). Dit is ironies dat Aucamp in hierdie artikel erken dat ook hy vergrype teenoor sy leermeeester gehad het, maar wat vanweë die mentor se ruimheid van gees vergewe is.

Aucamp het naamlik sêlf 'n kortverhaal geskryf ("Die uitsettingsbevel" wat in *Enkelvlug*, 1978, opgeneem is) waarin 'n jonger en 'n ouer skrywer optree.⁴⁶⁸ en hy sê ook in sy artikel dat hy mentor "probeer wees het" vir 'n "jonger skrywer" (Aucamp, 1981:11).

Die ouer skrywer sê in die openingsparagraaf dat dit "verraad" sou wees om oor 'n mentor/leerling-verhouding te skryf, omdat die "onsêbare" dan verwoord moet word. Die jonger skrywer demonstreer sy opstand teenoor die ouer skrywer deur juis dit waarvan hy (die ouer skrywer) wegstrem, die onderwerp van sy verhaal te maak. Hiermee tree hy reglynig teen 'n "voorskrif" en morele beswaar van sy eertydse mentor op. Wanneer die ouer skrywer voorts sê dat hy wel daarvoor kan skryf omdat die verhouding tussen hom en sy mentor "nooit heeltemal so intens en intiem was dat vernietiging van een van die twee identiteite 'n tragiese noodwendigheid was nie", gee die jonger skrywer by wyse van spreke (deur die verhaal wat volg) te kenne dat die verhouding tussen hom en die ouer skrywer (Aucamp) wel intens en intiem van aard was, en dat die "vernietiging" van die ouer skrywer se identiteit die "noodwendigheid" is om die voortbestaan sy eie (skrywers)identiteit te verseker.

Die (oënskynlik) gedistansieerde derdepersoonsverteller wat na die openingsparagraaf die teks binnetree, is in der waarheid 'n personale verteller omdat sy perspektief dié van die jonger skrywer is. (Olivier,1996:35, noem hom die "konkrete outeur".) Hy pleeg met voorbedagte rade, en sonder morele weifeling, die verraad waarteen sy mentor hom uitgespreek het. Hierdie skryfverraad is 'n afskeid en sny die laaste naelstring tussen mentor en leerling - dit is dan ook nie vreemd nie dat die raamverhaal gaan oor die laaste geleentheid wat die twee mekaar ontmoet, vier jaar voor die storie geskryf word. Die jonger skrywer neem hom selfs voor om "hierdie verhaal" na publikasie as "soenoffer" aan die ouer skrywer te stuur en

⁴⁶⁸Hennie Aucamp wys in *Gekaapte tyd* (1996: 82) self op hierdie ooreenkoms en erken dat dié betrokke persoon wat hy as karakter gebruik het "met reg ... gekrenk voel oor my verraad". Ironies genoeg verwys Aucamp in hierdie verhaal na homself as die "jonger skrywer". Die bordjies is dus in Prinsloo se verhaal verhang omdat hy daarin as die "ouer" skrywer geteken word. Dat Prinsloo kennis gedra het van "Die uitsettingsbevel", word gestaaf deur die verwysing na *Enkelvlug*, die bundel waarin "Die uitsettingsbevel" verskyn, in die verhaal "In die kake van die dood" (*Jonkmanskas*:47). Aucamp se reaksie op Prinsloo se gebruik van soortgelyke karakters in sy verhaal is: "Hiermee het Koos in soveel woorde gesê: Waag dit nou om my aan te val. Touché, Koos".

antisipeer daarmee iets wat nog nie gebeur het nie. Die "soenoffer" (waarin die woord "soen" ingebed is) dui op die intimiteit én op die "bloedskendige ondertone" tussen die mentor en sy leerling waarvan daar in die vorige paragraaf sprake was.⁴⁶⁹ Dit kan ook gesien word as 'n duplikasie van die ouer skrywer se optrede toe hy 'n "soenoffer"-brief aan die jonger skrywer gestuur het nadat hulle verhouding 'n ernstige knou gekry het. Dat dit 'n ironiese gebaar is (of selfs 'n sardoniese poging tot wraak) wat nie versoening sal meebring nie, voorsien hy egter self: die wete dat hulle nooit weer met mekaar sal praat nie, dui enersyds daarop dat hy bewus is van die gevolge wat sy verraad sal meebring, andersyds is dit ook 'n vooruitwysing na sy naderende dood. J.P. Smuts sê in sy bespreking van *Vreemder as fiksie*, Johann de Lange se kortverhaalbundel van 1996 waarin die Prinsloo-Aucamp verhaal voortgesit word, dat 'n moontlike verklaring vir die "afbreking" van die mentor (in De Lange se geval óók Aucamp), as 'n proses van ontvoogding gesien moet word. Die verset is teken van die selfstandigwording van die leerling en die mentor moet dit aanvaar as bewys dat sy opleidingswerk effektief gedoen is.

"A portrait of the artist" is struktureel kompleks van aard. Die gebeure wat tydens die dag van die ontbyt afspeel, vorm die raamvertelling. Die vertelling wat die ouer skrywer se briewe bevat en die verloop van hul professionele en persoonlike vriendskap weergee, 'n tydperk wat ongeveer 'n dekade beslaan,⁴⁷⁰ word hierby ingebed. Daar is egter 'n derde vertelvlak, dié wat die voetnote tot stand bring. Hierdie voetnote word nie, soos in Prinsloo se ander verhale wat van dieselfde tegniek gebruik maak, onderaan elke bladsy gegee nie, maar eers aan die einde van die verhaal. Die gevolg hiervan is dat die verhaal op twee maniere gelees kan word: enersyds kan elke voetnoot afsonderlik nageslaan word, of dit kan as 'n aparte supplement ná die raamverhaal gelees word. Myns insiens is die voetnote doelbewus aan die einde van die verhaal geplaas omdat dit op sigself 'n leesversperring teweeg bring (die leser moet elke keer

⁴⁶⁹Die "bloedskendige ondertone" waarvan daar in hierdie verhaal sprake is, herinner die leser aan die verhaal "Drome is ook wonde" (in *Slagplaas*) en die bloedskandelike droom wat die seun oor sy pa het. Die Jungiaanse interpretasie van dié droom is "suiwering en hergeboorte". Omdat die mentor ook 'n vaderfiguur is, is dieselfde suggestie hier van toepassing. Die verhaal wat die jonger skrywer skryf, is nie net 'n verbreking van die verhouding met die mentor nie, dit is ook die opstel van 'n nuwe, gelyke speelveld.

⁴⁷⁰Die korrespondensie tussen Aucamp en Prinsloo was vanaf 1981 tot 1991.

na die einde van die verhaal blaai om die tersaaklike voetnoot te lees). Dit bring die leser op ikoniese wyse onder die indruk dat hier 'n "ander verhaal" afspeel. Hieroor later meer.

In die ingebedde briefverhaal word vertel van 'n jong, aspirerende skrywer (toe 23 jaar oud) wat per brief om hulp aanklop by die ouer, gevestigde skrywer (wat toe 46 was). Myns insiens kry die feit dat die jong skrywer in ouderdom presies die helfte van die ouer skrywer is, metaforiese waarde: die ouer skrywer is as't ware die jonger skrywer se verdubbeling, sy "ander helfte".⁴⁷¹ Die aspirerende skrywer verlang "raad, leiding en bevestiging van 'n vermeende talent" (*Weifeling*:12) van die ouer skrywer.⁴⁷² Hy kry 'n eerste brief wat hom vriendelik, dog ferm in kennis stel dat hy nie hulp kan verleen nie. Dit is die eerste fase (aanvanklike afwysing) in die verhouding wat tussen hulle sou ontwikkel. Na ses maande skryf die jonger skrywer 'n tweede brief waarby 'n verhaal ingesluit is.⁴⁷³ Die antwoord wat hy hierdie keer ontvang, is uiters positief en lui 'n tweede fase van hul verhouding in as die ouer skrywer homself aan die jonger skrywer as mentor beskikbaar stel. Hy verseker hom dat hy nie "hard to get" speel nie en spreek sy wens uit dat hy "niks anders sou wou doen as om

⁴⁷¹Dit is 'n interessante matematiiese gegewe dat 'n jonger persoon net een maal in 'n leeftyd presies die helfte van 'n ouer persoon se ouderdom sal wees. 23 is presies die helfte van 46, maar 24 is nie die helfte van 47 nie. Die verhouding 1:2 sal nooit weer herhaal word nie, maar die jonger persoon sal wel die ouer persoon skynbaar "inhaal".

⁴⁷²Die jong skrywer se (soms selfsugtige) soeke na raad en veral erkenning koppel hierdie verhaal met "In die kake van die dood" van Prinsloo se debuutbundel, *Jonkmanskas*. In hierdie verhaal word verskeie kere na Hennie Aucamp se verhale en literêre uitsprake verwys (*Jonkmanskas*:43, 47), en word sy dringende behoefte aan 'n mentor openbaar gemaak. Waar die jonger skrywer hier nog met agting en respek na die ouer skrywer opsien, het die rolle in "A portrait of the artist" totaal verander. Sien ook afdeling 2.4.2 van hierdie studie.

⁴⁷³Die verhaal wat Prinsloo by hierdie brief insluit, is "Fucking for virginity" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/441). Aucamp stel op die titelblad "Fighting for peace" as titel voor. Dit is duidelik dat Prinsloo Aucamp se raad gevolg het, omdat dié verhaal uiteindelik met die "Aucamp-titel" in *Jonkmanskas* verskyn het. Hierdie eise van die mentor, die aandrang op subtiliteite, understatement en "stil effekte" sien Olivier (1996:33-34) as sensuur wat die ouer skrywer op die jonger skrywer se werk toepas, pogings om die "kontroversiële aspekte van sy skryfwerk te onderdruk". Hierdie stylfigure is in kras teenstelling met die jonger skrywer se "drang tot openbaarmaking". Deurdat Prinsloo in hierdie verhaal briewe afdruk en skinderverhale oor die ouer skrywer se lewe bekend maak, "openbaar die jonger skrywer presies dié aspekte wat in die ouer skrywer se werk agter 'n fiksionele masker verhuul is."

talent te help verwerklik nie". Hy betuig ook sy waardering teenoor die jonger skrywer se verhaal wat "'n volwassenheid het wat kommentaar van buite tot 'n minimum beperk" (*Weifeling*:12). Hy gee egter ook kritiek op die "alte eksplisiete" in die verhaal en stel 'n "subtieler" titel voor. Hierdie brief word binne twee dae opgevolg met nóg 'n brief: hierin maak hy verskoning omdat hy as "redakteur" opgetree het (wat hy nie wil wees nie) en verseker die jonger skrywer dat sy oorspronklike titel reg is. Hy stel die jonger skrywer ook in kennis dat hy hom by 'n uitgewer aanbeveel het. Die brief word afgesluit deur die jonger skrywer te vra om hom te laat weet indien sy "raad en/of die toon waarop dit geskied" hom nie aanstaan nie. Met hierdie brief bevestig die ouer skrywer sy mentorskap en die jonger skrywer sy leerlingskap deur "ywerig" aan die werk te spring. Die aard van die mentor se "opvoeding" sluit in dat hy mettertyd ook rolprente en boeke aanbeveel wat as "sensitiwiteitsopleiding" vir die jonger skrywer moet dien. Die jonger skrywer se vertroue in sy mentor is sodanig dat hy aan hom (en nie die uitgewer nie) die eerste weergawe van sy manuskrip stuur waarop die ouer skrywer 'n "uitgebreide verslag" gee (*Weifeling*:13). Aan die einde van hierdie brief sê die ouer skrywer dat hy 'n ruk lank oorsee gaan. Die amptelike rede vir sy oorsese besoek is studie, maar die werklike rede is dat hy "'naam'- en 'staatloos' wil wees" (*Weifeling*:14). Hierdie inligting dui daarop dat die verhouding tussen die twee skrywers nie meer net op die jonger skrywer se literêre arbeid gerig is nie, maar dat die ouer skrywer nou ook inligting van 'n persoonliker aard oordra. Hierdie brief word met 'n poskaart uit die buiteland opgevolg waarin die ouer skrywer hom op speelse wyse inlig dat hy "hard werk" aan sy belangstellings, waarvan die letterkunde maar een is.⁴⁷⁴ Kort na die ouer skrywer se terugkeer uit die buiteland, hervat hy sy korrespondensie met die jonger skrywer. Hierdie briewe is meer informeel van aard as sy eerste briewe. Dit blyk uit een van hierdie briewe dat die jonger skrywer gevra het of hy die ouer skrywer tydens 'n naweek in die suide kan ontmoet. Dit is egter nie vir die ouer skrywer geskik nie, en hy stel 'n ontmoeting in die noorde (waar die jonger skrywer woon) voor. Hy gee ook positiewe kommentaar op die jonger skrywer se nuwe verhale.

⁴⁷⁴ Dit is hierdie soort inligting, in samehang met ander gebeure wat later in die verhaal gegee word, wat Peter John Massyn (1994) tot die oortuiging laat kom dat Aucamp genadeloos ontmasker word.

Die ouer skrywer wen 'n "Groot Prys van die establishment" (*Weifeling*:14).⁴⁷⁵ Die jonger skrywer wens sy mentor per brief geluk, en dié bedank hom op sy beurt vir die gelukwensing. Hy sê terselfdertyd dat dit vir hom opwindend is dat die jonger skrywer dieselfde jaar sal debuteer. In 'n volgende brief gee hy afwysende kommentaar op 'n titel wat die jonger skrywer vir sy bundel voorstel⁴⁷⁶ en 'n storie wat "te maklik" is. Hy sluit sy brief af deur te sê dat die jonger skrywer hom seker as die "'wicked fairy' in jou sprokie sien", maar dat hy wil hê dat "jou debuut mooi en skoon en sonder rafels (moet) wees" (*Weifeling*:15).

Daar kom 'n wending in die twee skrywers se verhouding wanneer hulle mekaar in die suide ontmoet. Hierdie wending lui 'n derde fase (dié van konflik) in hul verhouding in. Die jonger skrywer aanvaar die ouer skrywer se aanbod om saam met hom teater toe te gaan, maar wys sy aanbod van slaapplek van die hand. Hierdie gebeurtenis lei tot 'n misverstand wat eers agttien maande later ter sprake kom, omdat die ouer skrywer ná sy gelukwensing met die jonger skrywer se debuut, niks meer van hom laat hoor nie. Dit is die jonger skrywer wat uiteindelik skryf en die ouer skrywer skynbaar daarvan beskuldig dat hy 'n "pass" gemaak het. Die afleiding wat die leser noodwendig maak, is dat die ouer skrywer hom onttrek het, omdat die jonger skrywer sy seksuele toenaderings afgewys het. Die brief wat die ouer skrywer terugskryf om die saak in perspektief te stel, getuig van sy woede en verontwaardiging. Hy sê dat hy nie langer bereid is om "gesprekke te voer omtrent vernederende en adolessente aantygings" nie en beskuldig die jonger skrywer van "selfkoestering" (*Weifeling*:16). Die jonger skrywer skryf klaarblyklik 'n apologie aan die ouer skrywer, wat verder opgevolg word met 'n brief waarin die ouer skrywer die verskoning aanvaar, maar ook byvoeg dat dit aan die tyd oorgelaat moet word om die vertrouensbreuk tussen hulle te herstel. Drie maande na hierdie brief skryf die ouer skrywer weer, en sluit 'n "soenoffer" in. Dié soenoffer is 'n brief wat hy geskryf het direk na wat hy die jonger skrywer se "BRIEF" noem. Hy het dit egter nie

⁴⁷⁵Hennie Aucamp het in 1982 die Hertzogprys vir al sy prosawerk gekry (Kannemeyer, 1983:453).

⁴⁷⁶Die titel wat Prinsloo vir sy bundel voorgestel het is *Dromende oor pere*. In 'n brief aan Tafelberg-Uitgewers, gedateer 22 Februarie 1982, skryf hy aan Petra Müller dat hy nie tevrede met *Jonkmanskas* as titel is nie, en *Dromende oor pere* (met die byvoeging van 'n gelyknamige gedig) verkies. Hierdie voorstel het nie veel aftrek by óf Aucamp óf Tafelberg-Uitgewers gekry nie. (Brief in Tafelberg-Uitgewers se argief.)

gepos nie, omdat hy hom skynbaar vererg het, en toe die ander een geskryf het. Hierdie versoeningsfase is die vierde fase in hul verhouding. Die ouer skrywer erken dat hy hom eerder op ironie en humor moes beroep het, maar sê met selfspot dat sy "menopause" gewen het. In die (oorspronklike) brief sê die ouer skrywer dat dit nooit sy bedoeling was om 'n "pass" na die jonger skrywer te maak nie, en dat jonger mense dikwels waardevolle vriendskappe van ouer mense verbeur omdat hulle "glo dat 'n ouer man net één ding in sy verkalkte kop het" (*Weifeling*:17). In hierdie brief stel hy ook die jonger skrywer in kennis dat hy hom as mentor onttrek sodra 'n skrywer gedebuteer het ("op 'n stadium moet 'n skrywer sy eie raadgewer word") en dat dit die rede vir sy stilsweye was. Hy sê ook dat die jonger skrywer se talent sy aanmoediging moet wees. 'n Gedeelte van die jonger skrywer se antwoord op hierdie brief word as voetnoot 3 van die verhaal gegee. Met 'n aanhaling uit Emmanuel Reynaud se *Holy Virility* artikuleer die jonger skrywer sy eerste teken van opstand teenoor die mentor, en lui so 'n volgende fase in hul verhouding in. Volgens hierdie aanhaling is die wonde van die seun se inisiasie in die wêreld so diep in hom ingraveer dat die rebellie teen die eie pa nie genoegsaam is nie, en dat een vaderfiguur derhalwe maklik verruil word vir 'n ander: "fathers are like weeds - they grow everywhere" (*Weifeling*:27). Dat die ouer skrywer sensitief genoeg is om hierdie boodskap op homself van toepassing te maak, blyk uit die volgende boodskap wat hy per poskaart stuur, naamlik dat die jonger skrywer Peter Weiss se *Afscheid van Mijn Ouders* moet lees. Die titel van hierdie boek is veelseggend. Wanneer die ouer skrywer sê: "dié afscheid is gebiedend as jy wil groei. 'n Naelstring kan so maklik 'n wurgkoord word" (*Weifeling*:18), besef hy dat sy jong *protégé* nog nie 'n oedipale breuk met sy ouers (sy pa) bewerkstellig het nie, en dat hy self in die spervuur as alternatiewe "pa" staan. Die afbeelding op hierdie kaartjie is Escher se *Tekenende Hande* en word afgedruk as voetnoot 4. Dit dui op die proses van verdubbeling en inteelt en beeld die verhouding wat gaandeweg tussen die mentor en sy leerling ontstaan het, uit. Die gevaar van hierdie proses (die naelstring as wurgkoord) is 'n visuele boodskap en bevestig die ouer skrywer se oproep dat hy emosionele afstand van sy ouers (pa), én van hom (die mentor) moet kry. Hierdie afdruk is ook beeld van metafiksie: skryf oor skryf.

Die reeks briewe wat volg, en wat die jonger skrywer sorgvuldig bewaar, word in die verhaal opeens met dag en datum aangegee. Dit strek vanaf Februarie 1985 tot April 1991. In hierdie

briewe word daar nie meer soseer oor die jonger skrywer se literêre arbeid gepraat nie, maar oor die skryfkuns in die algemeen. In die brief van 9.02.85 vra die ouer skrywer byvoorbeeld waarom die jonger skrywer die "volledige Aiken" lees. Volgens hom is 'n skrywer nie 'n navorser wat alles moet lees nie, maar 'n "parasiet" wat sy gasheer moet verlaat sodra hy genoeg gehad het om te verhoed dat hy "bloedpens" kry (*Weifeling*:18). Die ouer skrywer praat ook oor sy verhouding met sy uitgewer, sy naderende aftrede en oor die boekkultuur in Suid-Afrika wat vir hom kommerwekkend is. Wat hy vir homself toewens, is "(t)wee weke in A'dam ... Anonimiteit. Boekwinkels. Koffiekroeë. Die geheime plekke. En dan sal ek weer my saai lewe kan kom opneem" (*Weifeling*:21). Op "9 Des 1986" gee hy weer (positiewe) kommentaar op 'n verhaal wat die jonger skrywer aan hom gestuur het. Hy steun ook die jonger skrywer in sy "rebellie teen die Establishment: teen alles wat middelmatig en lewontkennend is". 'n Volgende brief (gedateer Februarie 1988) wens die jonger skrywer geluk met sy tweede bundel en die "verwerkliking" van sy talent (*Weifeling*:22). In teenstelling met die jonger skrywer se debuutwerk, het die ouer skrywer amper geen inspraak in sy tweede bundel gehad nie.

Die jonger skrywer gee saam met die briewe van die ouer skrywer ook die skinderstories wat hy omtrent hom gehoor het. Hierdie oorvertellings gaan almal oor beweerde homoseksuele bedrywighede wat die ouer skrywer sou hê, en identifiseer 'n verdere fase in hul verhouding, te wete een waarin kritiek op die mentor gegee word. Die jonger skrywer voel "kriewelrig" omdat sy mentor se "beweerde ervaring van die 'onderwêreld'" nie openlik uitgeleef word nie, maar net as verestetiseerde en verdoeselende tendense, soos byvoorbeeld die "Romantiek" en "19de-eeuse Dekadensie",⁴⁷⁷ in sy skryfwerk neerslag vind (*Weifeling*:23).⁴⁷⁸ Die kritiek wat

⁴⁷⁷Sien in hierdie verband Mardalene Grobbelaar se doktorsale studie oor Hennie Aucamp wat later (in 'n verwerkte vorm) gepubliseer is as *Hennie Aucamp as dekadent* (1994).

⁴⁷⁸Die jonger skrywer vel hier 'n morele oordeel oor die ouer skrywer. Sy kriterium is dat die ouer skrywer openlik sy homoseksuele leefwyse moet uitleef, en nie net daarvoor moet skryf nie. Die "verraad" van die jonger skrywer lê nie net daarin dat hy kennelik 'n ander leefstyl as sy mentor voorstaan nie, maar dat hy dit ook op homself neem om openbaar te maak wat die ouer skrywer verswyg het, al is dit dan deur middel van skinderstories wat nie geverifieer kan word nie. Peter John Massyn (1994) sê hieroor: "The private life of the writer is no longer to be kept discretely outside the public sphere of his writing for that involves an intolerable concealment". Die vraag hier is egter vir wéé hierdie verdoeseling "intolerable" is: vir die jonger of die ouer

hy op sy mentor het, verhoed hom egter nie om 'n ete-uitnodiging aan te neem as hy die ouer skrywer tydens 'n vakansie in die suide raakloop nie. (Die afstand tussen hulle word reeds geïllustreer deur die feit dat hy nie die ouer skrywer laat weet het dat hy Kaapstad besoek nie.) Met die weergawe van hierdie impromptu-ete word daar weer op die vlak van die raamvertelling beweeg. Die ouer skrywer is tydens hierdie ete besig met 'n "alleenspraak": hy praat onophoudelik en skynbaar sonder samehang oor seks en "dirty old men" (aan wie hy 'n ode wil rig), oor wat hy dié dag sal doen, oor graffiti. Die jonger skrywer is skynbaar ongemaklik en verveeld met die ouer skrywer se "non-stop monoloog" (*Weifeling*:24), want sy gedagtes dwaal telkens weg van die gesprek. Die ouer skrywer se uitspraak dat dit opwindend is om gevaarlik te lewe ("living dangerously") wek egter momenteel sy belangstelling. Die ouer skrywer vra of die jonger skrywer "nog so neuroties" is. Dat die jonger skrywer se neurose skynbaar oor veilige en onveilige seks (en Vigs) gaan, kan afgelei word uit die ouer skrywer se opmerking dat dit "belaglik (is) om te dink 'n mens hardloop rond met 'n handsakkie kondome onder die arm" (*Weifeling*:24). Hierdie uitspraak van 'n "gevaarlike lewe" wat die ouer skrywer voorstaan, klop nie met die siening wat die jonger skrywer van hom het nie. Die ouer skrywer leef nie openlik 'n gay lewe nie, en daarom juis nie (uit die oogpunt van die jonger skrywer) "gevaarlik" nie. Hy skryf dit egter (in sy hoedanigheid as mentor) voor.⁴⁷⁹ Hierdie ete is 'n waterskeiding in hul verhouding. Die jonger skrywer is kennelik geïrriteerd met die ouer skrywer se stortvloed van woorde. Wat aanvanklik as 'n aangename ervaring beskryf word, 'n aantreklike kelner, oordadige kos en 'n vlot gesprek (*Weifeling*:11), word mettertyd nie meer so positief ervaar nie. Die jonger skrywer reageer "verbouereerd" en moet "dink aan iets om te sê" (*Weifeling*:23). Van die weinige kommentaar wat hy gedurende die gesprek gee, is 'n aanhaling uit William Empson se gedig "Missing dates" (voetnoot 5 van die verhaal). In 'n sekere sin is hierdie gesprek 'n

skrywer? Daar kan ook gevra word watter reg die jonger skrywer het om die ouer skrywer se leefwyse te "ontmasker". Nog 'n vraag is in watter mate hierdie "geheime" lewe van die ouer skrywer wél so geheimsinnig is as wat voorgegee word - plekke soos Sandy Bay is immers "openbare" plekke.

⁴⁷⁹Die ironie van hierdie situasie is dat die "neurotiese" jonger skrywer wel die konsekwensies van sy "gevaarlike leefwyse" moet aanvaar (hy het Vigs). Die ouer skrywer, wat hierdie leefstyl wel voorstaan, maar volgens die jonger skrywer nie openlik uiteleef nie, spring hierdie lot vry.

verdubbeling van die raamverhaal: omdat net die ouer skrywer se briewe ter insae is, word alleenlik sy uitsprake gehoor; omdat net die ouer skrywer aan die woord bly, word net sy "stem" gehoor.⁴⁸⁰ Die leser kry egter die indruk dat dit hoofsaaklik die ouer skrywer se uitsprake oor "living dangerously" is wat die jonger skrywer nie aanstaan nie, veral gesien binne die konteks van sy "kriewelrigheid" van vroeër. Dis deur die seleksie van gegewens (die fokus) dat die jonger skrywer, by implikasie, ook "gehoor" word; dat dit tóg 'n "tweegesprek" word. Soos Viljoen (1994) noem, is dit nie net 'n openbaring van die ouer skrywer nie, maar ook van die jonger een.

Die vlak van die ingebedde verhaal word weer betree as die jonger skrywer die laaste briewe van die ouer skrywer in sy "*flip files*" deurlees.⁴⁸¹ Twee van dié briewe, in 1989 en 1991 geskryf, word gegee. In die eerste gee hy kommentaar op die jonger skrywer se huldeblyk aan die afgestorwe skrywer Raymond Carver. Dié huldeblyk (wat in Maart 1989 in die tydskrif *De Kat* verskyn het onder die opskrif "Stories sonder tierlantyntjies") word volledig as voetnoot 6 aangegee. Die ouer skrywer gee ook agtergrondkennis oor die gebruik van sjampanje as stimulant vir iemand wat sterwend is. Op speelse wyse wens hy dat sy eie "noodlotsboodskapper" eendag "bloedjonk en moedernaak" moet wees as hy die sjampanje aflewer én dat dit "ingevoerde sjampanje" moet wees. In die laaste brief wens hy die jonger skrywer geluk met "Die Prys".⁴⁸² Hy is van mening dat die jonger skrywer se toekoms as

⁴⁸⁰Olivier (1996:35) se mening oor hierdie "monologiese diskoers" is dat dit 'n manifestasie is van die ouer skrywer se onwilligheid of onvermoë om te hoor wat die jonger skrywer te sê het, en dat dit 'n "verliteratuurde ontkenning van die jonger skrywer" is. Hy is voorts van mening dat dit 'n "opsetlike eensydigheid" is, omdat die opvallendste eienskap van die ouer skrywer sy "volgehoue poging, waarskynlik onbewus, (is) om die jonger skrywer *stil te maak*" (1996:35-36, kursivering van Olivier). Die leser besef egter dat die ouer skrywer se briewe nie in 'n lugleegte ontstaan nie, en dat die leser gemanipuleer word deur die eensydige beeld wat van hom gegee word. Hierdie uitspraak verklaar ook nie waarom die ouer skrywer die jonger een sou aanmoedig deur vir hom te sê "the sky is the limit" (*Weifeling*:36) nie.

⁴⁸¹Die mentor se invloed op die jonger skrywer blyk ook hier: dit is naamlik hy wat (in 1986) vertel dat hy sy briewe by wyse van "*flip files*" orden. Dit blyk dat die jonger skrywer hom hierin nagevolg het.

⁴⁸²Die prys waarmee Prinsloo geluk gewens word, is die *De Kat*-kortverhaalprys wat hy gewen het met die verhaal "Die wond". Aucamp was die hoofbeoordelaar van hierdie kompetisie.

skrywer oop lê ("the sky is the limit") (*Weifeling*:25). Hy sluit dié brief met "kollegiale groete" af.

Die slotgedeelte van die verhaal is weer op die vlak van die raamverhaal, en vertel van die gebeure nadat die twee skrywers afskeid geneem het van mekaar. Die jonger skrywer drentel rond in die stad (en ontmoet 'n vriend wat 'n verdere monoloog, afgedruk as voetnoot 9, voer), voordat hy besluit om na die "*glory holes*" (optelplekke vir gay mans) by 'n voorstedelike stasie te gaan. Net voordat hy op die trein klim, loer hy as "voorsmakie" by die stasietoilette in. Hier sien hy die ouer skrywer waar hy "voor 'n urinaal na die man ('n bergie, of 'n gewone ou *rough trade*?) langs hom staan" (*Weifeling*:26). Die jonger skrywer sien dus dat die skinderstories wat hy omtrent die ouer skrywer gehoor het, "waar" is. Die fokus swaai egter in die slotparagraaf na die jonger skrywer. Die verteller projekteer wat die ouer skrywer te sien kry as hy uit die toilette kom: "miskien 'n vlugtige blik op die jonger skrywer wat vir 'n oomblik weifel⁴⁸³ en dan sonder om om te kyk ... asof in die niet verdwyn" (*Weifeling*:26). Volgens Louise Viljoen (1994) beeld hierdie "tristige slot" uit dat die rolle tussen mentor en leerling voortdurend uitwissel en selfs omgedraai word: "dit (is) die jonger skrywer (en nie die ouer een nie) wat na 'n momentele weifeling met die simboliese knip van die naelstring tussen mentor en leerling 'asof in die niet verdwyn'". Sy sien dat hierdie soort afskeid homself herhaal en nooit werklik afgehandel is nie, omdat die afskeid tussen mentor en leerling "wreed herspeel word met die skryf van die verhaal".

Die voetnote wat tipografies apart van die raamvertelling gegee word, is in 'n sekere sin 'n tweede slot vir hierdie verhaal omdat dit ná die raamverhaal se slot gegee word. In hierdie afdeling word daar onder meer uitvoerig aandag gegee aan die dood van twee wêreldbekende literêre figure wat aan toring dood is: Raymond Carver en Anton Tsjechov. Dit bring onwillekeurig ook die naderende dood van die konkrete outeur op die voorgrond. Hierdie

⁴⁸³Die woord "weifeling" wat hier voorkom, het 'n duidelike verband met die bundeltitel. Dit is 'n bundel waarin "afskied" voorop staan; afskeid van die mentor (en ander vaderfigure), maar ook afskeid van die lewe. Die wyse waarop daar afskeid geneem word van hierdie figure, deur hul ontluistering, het miskien wel 'n oomblik van "weifeling" by die jonger skrywer teweeg gebring.

subteks is 'n vermenging van diskoerse en style, onder meer die alledaagse en banale (voetnoot 9), die joernalistieke (voetnote 6 en 8), die informatiewe (voetnote 5 en 7) en selfs die beeldende (voetnoot 4). Die tipering van Raymond Carver se tekste as "dirty realism" (soos dit in voetnoot 6 gedefinieer word), is ook van toepassing op hierdie verhaal⁴⁸⁴ en staan lynreg teenoor die ouer skrywer se "establishment"-prosa (wat aan hom 'n "establishment-prys" besorg het). In hierdie subteks het die jonger skrywer dus sy eie stem gevind - iets waarvoor hy nie goedkeuring of raad van sy mentor vra nie. Die ironie is dat die ouer skrywer wel 'n dimensie van *dirty realism* in sy lewe het (daar word gesuggereer dat hy met bergies en ouens van die *rough trade* omgaan), maar dat hy dit nie openlik erken nie, en net op 'n verestetiseerde wyse daarmee in sy literêre werk omgaan.⁴⁸⁵ Peter John Massyn (1994) is van mening dat

the sordid "realities" suppressed by the older man's lofty prose become the preoccupation of the younger writer. In the 'new' writing, the silences of a discourse which has traditionally consented to its suppression willy-nilly finds its voice.

3. In hierdie verhaal, wat daarop gemik is om die ouer skrywer te ontmasker, word die dubbelportret-tegniek teen wil en dank toegepas. Louise Viljoen (1994) sê dat die fokus oënskynlik op die portret van die ouer skrywer val, maar dat dit ironies genoeg die jonger skrywer is wat ontmasker en onthul word deurdat hy die ouer skrywer aan die woord stel. Olivier (1996:28,36) sien hierdie verhaal nie net as Prinsloo se "kreatiewe en polemiese reaksie op 'n tradisie van homoseksuele skryfwerk in Afrikaans", 'n terrein waarop Aucamp as die meester beskou word nie, maar ook as 'n huldebetuiging aan Aucamp. Hierdie verhaal toon dat dit "self die logiese uitkoms is van alles wat die jonger skrywer by sy ouer kollega geleer het, ... 'n kreatiewe verwerking van dié insigte wat deur die ouer skrywer aan die jongere oorgedra is." Hy wys tereg daarop dat die afskeid wat die ouer skrywer (deur middel van Weiss se roman) as gebiedend vir groei beskou het, in hierdie verhaal ten opsigte van homself voltrek word.

⁴⁸⁴Volgens Hambidge (1993) is hierdie verhale selfs "erger" as Carver se verhale, omdat dit *dirty realism* na 'n "skolepieknik" laat lyk.

⁴⁸⁵In sy bundel *Gewis is alles net 'n grap* (1994) reageer Hennie Aucamp onregstreeks op hierdie beswaar van Prinsloo. Die titelverhaal bevat van die mees eksplisiete gay sekstonele met 'n "rent piece" in Aucamp se oeuvre.

4. Die funksionaliteit van die duidelik outobiografiese aard van hierdie verhaal is myns insiens voor die hand liggend. Dit is die manier waarop Koos Prinsloo aan Aucamp gewys het dat hy sy mentorskap ontgroeï het. Dat hy in die proses ook vir Aucamp beledig én gehuldig het, skyn onvermydelik te wees. Aucamp het immers self aan hom gesê dat die skrywer 'n "parasiet" is (*Weifeling*:18) en gewaarsku dat "bloedpens" ontwikkel word indien die skrywer te lank aan een gasheer sou vassuig. Hierdie einste simptoom (en hierdie verhaal) sou moontlik nie ontwikkel het indien Prinsloo hom reeds vroeër van Aucamp se mentorskap losgemaak het nie. Die feit dat hierdie verhouding ongeveer 'n dekade lank geduur het, wys enersyds op die geweldige impak wat Aucamp as mentor op Prinsloo gehad het, en andersyds op Prinsloo se onvermoë om sy vaders te ontgroeï. Dit het naamlik uit sy oeuvre geblyk dat elke verhouding met 'n vaderfiguur traumaties was en "onnatuurlik" geëindig het.⁴⁸⁶

5.4.2 "Die jas"⁴⁸⁷

1. "Die jas" word saam met die openingsverhaal in *Weifeling*, "A portrait of the artist", deur kritici beskou as die mees kontroversiële van die sewetal verhale, vanweë die uitdagende vermenging van fiksie met herkenbare werklikhede en persone. Alhoewel die sentrale karakter, "jonger skrywer", se naam nooit genoem word nie, is dit duidelik af te lei uit die

⁴⁸⁶"A portrait of the artist" het besliste raakpunte met die verhaal "Die besoek" in *Die hemel help ons*. In dié verhaal word daar ook kritiek op 'n literêre vaderfiguur, die ouer alter ego, uitgespreek. Sien afdeling 3.5.1 van hierdie studie.

⁴⁸⁷Hierdie verhaal het in 'n vroeëre weergawe die subtitel "'n Skinderstorie" gehad. (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/482). Myns insiens illustreer hierdie addendum dat Prinsloo deeglik daarvan bewus was dat die aantygings wat hy teen die uitgewer in hierdie verhaal maak, gegrond is op skinderstories wat nie bewys kan word nie, en wou hy daarmee sy verhaal ook tipeer as iets wat nie as "waarheid" gesien moet word nie. Die leser kan spekuleer dat die weglating van hierdie subtitel die verhaal 'n groter aansyn van waarheid gee, veral gesien in die lig van die aantal verifieerbare dokumente wat aangehaal word. 'n Ander oorweging kon wees dat Prinsloo besef het dat hy binnekort gaan sterf, en derhalwe nie meer begaan was oor moontlike lasteraksies of ander gevolge wat daaruit kon voortvloei nie. Soos in die vorige verhaal waarin hy "afskeid" van Hennie Aucamp geneem het, was hierdie verhaal ook die afsluiting van 'n skrywer/uitgewersverhouding én sy vriendskapsverhouding met lede van die Van Niekerk-gesin.

(bekende) publikasiegeskiedenis van Prinsloo se bundels *Jonkmanskas* (1982), *Die hemel help ons* (1987) en *Slagplaas* (1992), asook pertinente verwysings na die inhoud van sommige verhale én die kortverhaalprys wat hy verower het.⁴⁸⁸ Daar is dus geen twyfel dat die personale verteller in hierdie verhaal 'n manifestasie van die konkrete outeur is nie. Soos in die openingsverhaal word hy "die jonger skrywer" genoem. Hiermee sluit die twee verhale direk by mekaar aan en word die persoon van die skrywer ook in hierdie verhaal gestel teen wat Peter John Massyn (1994) "another of the powerful fathers of the literary scene" en Olivier (1993) die "magskontekste van die literatuurbedryf" noem. Verskeie persone in die Afrikaanse literatuurbedryf wat deur Prinsloo beskryf word (uitgewers, redakteurs en keurders) is herkenbaar, omdat hul posisies binne die agterhaalbare konteks van die Afrikaanse uitgewersbedryf beskryf word. Dit is maklik genoeg vir enige leser wat dalk nie hierdie persone ken nie om hul identiteit te ontdek deur Prinsloo se publikasiegeskiedenis na te gaan. Hierdie persone word nie by name genoem nie, maar word omskryf met (meestal beledigende) begrippe soos die "aapgesig akademikus", "die Stront", die "losbek-onderdaan" en die "horrelpoot gebroederselakademikus". Prinsloo se opstand teenoor die establishment, soos verteenwoordig deur die destydse Staatspresident en die (toe) invloedryke Broederbond, en sy woede teen die uitgewers se onderdanigheid aan en respek vir hierdie gewraakte instellings, word geïllustreer deur dié pejoratiewe terme.

2. "Die jas" handel oor die verhouding tussen 'n skrywer en sy uitgewer, die spektrum emosies wat by die skrywer gewek word wanneer sy manuskrip deur dié uitgewer afgekeur word en die wyse waarop hy op hierdie afwysing reageer. Viljoen (1994) wys daarop dat hier inderwaarheid sprake is van twee verhale: "dié van die skrywer se onderhandelinge met die

⁴⁸⁸Prinsloo is 'n skrywer wie se persoonlike lewe bekend was, nie net in die literêre wêreld nie, maar ook by die gewone publiek. Peter John Massyn (1994) sê in sy resensie van *Weifeling*: "this type of writing (personal confession and a strident form of social critique), which often presents recognisable figures (including the author's friends and family members) in highly compromising - if fictionalized - contexts, is controversial and accounts for much of Prinsloo's succulent reputation on the gossip circuit of the Afrikaans cultural scene." Bo en behalwe die feit dat Prinsloo se publikasiegeskiedenis groot aandag in die media gekry het, is verskeie artikels geskryf en referate oor sy werk gelewer (sien die bibliografie van hierdie studie). Sien ook J.C. Steyn (1992) se artikels in *Boekewêreld*: "Tafelberg word die grootste Afrikaanse uitgewery" en "Resensies en rusies na Sestig".

uitgewer wat op sy beurt weer aanleiding gee tot die skrywer se maak van die 'storie van die jas' as 'n vorm van wraak op die uitgewer en die establishment waarvan hy deel uitmaak."

Die verhaal begin op die oomblik wanneer die skrywer deur die uitgewer meegedeel word dat sy manuskrip afgekeur is. Sy reaksie hierop is eers "woede, toe teleurstelling, toe minagting, toe 'n oomblik lank gedwonge deernis, toe verontwaardiging en toe vir 'n lang ruk niks nie" (*Weifeling*:35). Ten spyte van 'n fase van oënskynlike passiwiteit ("n lang ruk niks nie") is die oorheersende reaksie van die skrywer tog dié van woede, omdat hy homself dwing om nie 'n brief te skryf terwyl hy nog kwaad is nie. Die leser kry die inligting dat die verteller reeds tien jaar lank 'n (gepubliseerde) skrywer is, want hy sê dat indien dit tien jaar gelede met hom sou gebeur het, hy moontlik 'n kabaal sou opgeskop het. Hy beskryf die uitgewer wat sy manuskrip afgekeur het as 'n "femelaar" ('n huigelaar), iemand met "geveinsde opregtheid" wat die skrywer net sien as 'n "bemarkbare kommoditeit" en nie 'n skrywer met integriteit nie. Die leser kry ook die inligting dat hy vyf jaar vantevore "weldeeglik sy les met die uitgewer geleer" het, maar die detail van hierdie gebeure word nie dadelik gegee nie (*Weifeling*:35).

Die gebeure wat aanleiding gegee het tot die spanning tussen die skrywer en die uitgewer, asook die skinderstories wat oor verskillende persone in die uitgewersbedryf vertel en oorvertel word, vorm die sentrale verhaal. Dit word afgewissel met gebeure in die "hede" van die skrywer, hoofsaaklik sy besluit om 'n storie oor 'n jas te skryf. Een van hierdie onderbrekende passasies is wanneer die skrywer "toevallig" die film *Kolonel Redl* op 'n filmfees sien en agterna die filmmaker, István Szvabó, se lesing bywoon. Szvabó tipeer sy films tematies as "die mens se behoefte aan geborgenheid" en die kompromieë wat daarmee gepaard gaan (*Weifeling*:36). Die skrywer maak hierdie uitspraak van toepassing op die karakter van Kolonel Redl wat "smagtend na mag en prestige alles verraaï waarvoor hy staan, ook sy liefde vir sy beeldskone mede-offisier". Hierdie tematiek vervul hom met weemoed (moontlik vanweë die "verraad" waarmee ook hy kan identifiseer), maar dit is terselfdertyd die stimulus vir die skryf van sy storie oor die jas. Die leser besef eers later dat die skrywer in die karakter van Kolonel Redl 'n prototipe van die uitgewer gesien het, en dat hy besluit het om sy jas-verhaal te skryf om die kompromieë wat die uitgewer (sou) gemaak het, te ontmasker.

Die noue verbintenis tussen die skrywer en die uitgewer begin kort na die publikasie van sy debuut,⁴⁸⁹ wanneer die uitgewer die skrywer vir ete nooi. Hulle het nog nie voorheen ontmoet nie, omdat hy tot dusver net met die "uitgewer se onderdane" (redakteurs) te doen gehad het. Dit is ook by een van hierdie "onderdane" wat hy gehoor het dat die uitgewer "nie blind (is) nie", met ander woorde, dat hy 'n homoseksuele geneigdheid het. Die skrywer noem ook dat die uitgewer hom as kultusskrywer bemark het om die "establishment tevrede (te) hou" (*Weifeling*:36) en spreek sy implisiete kritiek uit op die uitgewer wat 'n etiket aan hom gegee het net om hom aanvaarbaar te maak vir die establishment.⁴⁹⁰ Die eerste indruk wat die uitgewer op die skrywer maak, is dat hy "gedistingeerd" is, maar dat hy een van "daardie geknypte getroude mans (is) wat veilig agter die grendels van toiletdeure deur loergate kwyl", 'n soort man teen wie sy pa hom al gewaarsku het (*Weifeling*:36). Die uitgewer komplimenteer die skrywer met "'n vader/seun-storie wat toe pas in 'n tydskrif verskyn het'"⁴⁹¹ en vra hom uit oor 'n volgende manuskrip - iets waaroor die skrywer nie wil praat nie, en ook nie aangepor wil word nie. Die uitgewer stel later sy dogter aan die skrywer voor.⁴⁹² In dieselfde tyd as wat die skrywer die uitgewer ontmoet, hoor hy 'n verskeidenheid skinderstories oor die uitgewer

⁴⁸⁹Prinsloo se debuutbundel, *Jonkmanskas*, het in 1982 by Tafelberg-Uitgewers verskyn. Die redakteur van die manuskrip was Danie Botha. Die hoofbestuurder was mnr Danie van Niekerk. Die buitekeurder was prof. A.P. Grové (Steyn, 1992:287).

⁴⁹⁰Die vraag waarom die skrywer sy manuskrip aan hierdie establishment-uitgewer gegee het, word nie in hierdie verhaal beantwoord nie.

⁴⁹¹Die vader/seun-verhaal "And our fathers that begat us" het in 1984, September-uitgawe, van *Stet* verskyn. Die tema van hierdie verhaal is die seun se opstand teen sy pa en die afwysing van die patriargale en koloniale orde wat sy pa en oupa verteenwoordig (sien ook die bespreking in afdeling 3.3.1 van hierdie studie). Dit is ironies dat die uitgewer die skrywer met hierdie storie komplimenteer, omdat die uitgewer in hierdie situasie self 'n vaderfiguur vir die jonger skrywer is, en later ook self die opstand en afwysing van hierdie skrywer sou beleef. Wanneer hy die skrywer komplimenteer, doen hy dit kennelik op grond van die literêre meriete daarvan en nie soseer oor die persoonlike inhoud daarvan nie.

⁴⁹²Die joernalis Elmari Rautenbach (née Van Niekerk) het in 'n onderhoud met Schalk Schoombie (1994) gesê dat sy en haar man agt jaar lank bevriend was met Koos Prinsloo, "'n beste vriend vir albei van ons". Die vriendskap het egter kort voor sy dood op die rotse geloop. Volgens Rautenbach het Prinsloo "niks en niemand ontsien nie as hy gevoel het hy is 'n oneer aangedoen - hoe gering ook al. In die proses het hy vriende soms verskriklik seer gemaak" (Schoombie, 1994:76).

se verlede. Hierdie inligting knoop hy in sy oor. "soos dit 'n 'genadelose' skrywer betaam" (*Weifeling*:37).⁴⁹³

Vyf jaar na die verskyning van die skrywer se debuutwerk, begin die uitgewer hom "saggies por" vir sy nuwe manuskrip.⁴⁹⁴ Hy bied die skrywer 'n voorskot aan en maak die voorstel dat, indien hy oorsee wil gaan, hy by sy seun in Boston kan inwoon.⁴⁹⁵ Die indruk wat hier geskep word, is dat die uitgewer angstig is om die manuskrip te bekom, en hom daarom "omkoop" met beloftes en gunste.⁴⁹⁶ Hy gee gehoor aan die uitgewer se versoek, en stuur sy manuskrip. Dit duur egter twee maande na ontvangs voordat die skrywer reaksie van die uitgewer kry;⁴⁹⁷ ("hy het mos die hef in die hand", *Weifeling*:37) . Dit is ook nie die uitgewer self wat skryf nie, maar een van sy "lakeie". In hierdie brief sê die redakteur aan die skrywer dat die manuskrip "in orde is behalwe vir die verwysing na die president/generaal/keiser/koning/god".⁴⁹⁸ Die skrywer haal direk aan uit die "lakei" se brief: "Ons voel baie sterk dat

⁴⁹³Die verwysing na homself as 'n "genadelose" skrywer vir wie dit "betaam" om skokkende inligting te hou tot dit "gebruik" kan word, korrespondeer met die siening van die skrywer wat homself ook as 'n "plunderaar" of "aasvreter" sien, soos dit in die verhaal "Die storie van my neef" na vore kom. (Sien afdeling 5.4.3 van hierdie studie.) Dit bevestig ook die wraakmotief in Prinsloo se oeuvre.

⁴⁹⁴Prinsloo se *Die hemel help ons* het in 1987, vyf jaar na *Jonkmanskas*, verskyn.

⁴⁹⁵Wanneer 'n resensent soos Peter John Massyn (1994) praat van die uitgewer se finansiële uitbuiting ("economic exploitation") van die skrywer, neem hy nie in ag dat die skrywer ook finansiëel baat by hierdie aanbod nie.

⁴⁹⁶Die aanbod van 'n voorskot aan 'n skrywer wat reeds by 'n bepaalde uitgewery gepubliseer het, is geen ongewone praktyk nie. In 'n onderhoud met mnr Danie van Niekerk, vorige hoofbestuurder van Tafelberg-Uitgewers, het hy gesê dat voorskotte aan etlike skrywers gegee is. Die maksimum bedrag wat so 'n voorskot beloop, word egter voorgeskryf deur die direksie van Nasionale Pers en kan nie sonder hul kennisname en goedkeuring oorskry word nie.

⁴⁹⁷Reaksie op 'n aangebode manuskrip kan enige iets duur vanaf 'n paar weke tot 'n paar maande, afhangende van die tempo waarteen die redaksie en die keurders van die manuskrip dit beoordeel.

⁴⁹⁸Dié verwysing is na die sin wat uiteindelik aanleiding gegee het tot die Rapportprys-debakel (soos beskryf in afdeling 2.0 van hierdie studie) en lui: "'Hierie kamp is PW se skuld, die meidenaar,' het 'n man met blonde kroeshare en puisies gesê" (*Hemel*:38).

die PW-verwysing moet wegval. Moenie dat een reël jou boek kelder nie" (*Weifeling*:37).⁴⁹⁹ Die skrywer voel beledig deur hierdie brief, omdat die uitgewer/redakteur nie besef (of toegee) dat dit 'n karakter in die verhaal is wat, getrou aan sy aard, dié uiting maak nie. Hy is ook onthuts oor die keurdersverslag wat hy kry waarby die "aangesig akademikus (en natuurlik 'n lid van die gebroedsel)" die opmerking skryf: "Nee, dit kan absoluut nie!" (*Weifeling*:37).⁵⁰⁰ Wanneer die skrywer die saak met die uitgewer bespreek, spreek hy die skrywer "van agter sy lessenaar" toe en sê aan hom dat dit nie publiseerbaar is nie, omdat dit lasterlik is. Die skrywer vra vir 'n regsmeening, waaraan die uitgewer nie voldoen nie.⁵⁰¹ Die skrywer onttrek sy manuskrip en dit verskyn by 'n ander uitgewery.⁵⁰²

⁴⁹⁹Hierdie aanhaling kom uit die brief wat Charles Fryer (hoofredakteur:fiksie) op 23 Junie 1986 aan Prinsloo skryf (Steyn, 1992:288 en NALN-dokumentasie: MS 2970/95/1).

⁵⁰⁰Alhoewel keurdersverslae anoniem aan skrywers gestuur word, het Prinsloo die handskrif van prof. A.P. Grové op die manuskrip herken. Prinsloo was 'n student aan die Universiteit van Pretoria waar Grové een van sy dosente was, en het die handskrif op die manuskrip vergelyk met opmerkings wat Grové vroeër op een van sy werkstukke geskryf het. (Persoonlike mededeling aan die navorser.) Op die (naamlose) kopie wat Prinsloo van Tafelberg ontvang het, het hy geskryf: "A.P. Grové se verslag vir Tafelberg" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/2). Dat Grové die buitekeurder vir Tafelberg-Uitgewers was, word ook later bekend gemaak deur J.C. Steyn (1992:287). Ten spyte van Grové se besware en wysigings wat hy aanbeveel, sluit hy sy keurdersverslag af deur te sê: "Ek wil beklemtoon dat ek die bundel as publiseerbaar beskou. Die skrywer het talent, en juis daarom het ek op enkele stylaksies gewys. Ek glo dat die teks hier en daar verbeter kan word. Ek sien die wysiginge egter nie as voorwaarde vir publikasie nie." Dat Prinsloo hewig gereageer het op negatiewe oordele op sy werk, blyk uit die feit dat hy op 'n ander naamlose verslag, wat hy van HAUM-Literêr gekry het, geskryf het: "Hilda Breindood Grobler uit Durban se belaglike verslag oor *Die hemel help ons*" (MS 2970/95/13).

⁵⁰¹J.C. Steyn (1992:288) beskryf die gebeure rondom hierdie onderhandelinge as volg: "Prinsloo het daarna met Van Niekerk samesprekings gevoer oor die problematiese verwysing, en Prinsloo het hom gevra om 'n regsmeening in te win. Maar Van Niekerk was so oortuig dat dit lasterlik is dat hy nie onnodige koste wou aangaan nie. Prinsloo het Tafelberg daarop in kennis gestel dat hy sy manuskrip aan 'n ander uitgewer gaan voorlê." (Die bundel is, nadat dit ook deur HAUM-Literêr afgekeur is, deur Taurus aanvaar.)

⁵⁰²Daar word in hierdie verhaal niks gesê oor die bohaai wat die bundel *Die hemel help ons* veroorsaak het nie, juis oor die gewraakte sin waarteen die uitgewer dit gehad het.

Wanneer die uitgewer jare later, kort nadat die skrywer 'n prys gewen het,⁵⁰³ hom weer vir ontbyt neem, verontskuldig hy sy besluit oor die afwysing van die manuskrip deur die skrywer daarop te wys dat die staatspresident (P.W. Botha) op die direksie was, en dat publikasie daarvan vir die uitgewer 'n verleentheid sou gewees het. Die leser kry die indruk dat die skrywer hierdie ontmoeting toestaan nie soseer omdat hy die uitgewer graag wil sien nie, maar as gevolg van die vriendskap tussen hom en die uitgewer se dogter ("onthou, sy dogter is 'n goeie vriend van die jonger skrywer", *Weifeling*:38). Die skrywer besluit om nooit weer 'n manuskrip aan die uitgewer voor te lê nie. Hy is van mening dat, net soos die uitgewer se dogter wat "aangedraai" word deur "ekonomiese vindingrykheid", die uitgewer net daarop uit is om geld te maak, maar sonder om risiko's te neem. In sy verontwaardiging oor die uitgewer se houding vergelyk hy hom met die konkurrent en vertel van die spanning ("n gevoelige saak") tussen die twee: die konkurrent is nie lid van die "gebroedsel" (die Broederbond) nie omdat hy 'n promiskue lewe lei ("Hennie Hawe; 'n meisie in elke port"), maar hy is wel lid van die direksie, wat die uitgewer nie is nie, maar graag sal wil wees. Die byhaal van die twee konkurrente uitgewerye laat die skrywer ook verwys na "drol nommer drie: die Dom Een, of die Stront, soos die uitgewer hom graag genoem het". Hierdie persoon, "Hoofman oor honderd", is die baas van beide die uitgewer en die konkurrent, en "noodwendig hoog op in die direksie" (*Weifeling*:38). Met hierdie inligting kom die leser onder die indruk van die interne spanninge en onderlinge venyn in die uitgewersbedryf - 'n bedryf waarvan die skrywer afhanklik is om sy boeke te publiseer.⁵⁰⁴

Tien jaar na die skrywer se debuut, en vyf jaar nadat hy "sy vingers verbrand het met die

⁵⁰³Prinsloo het in 1991 *De Kat*, Antenne, Saambou en HAUM-Literêr se kortverhaalprys gewen vir "Die wond".

⁵⁰⁴Die "konkurrent" na wie hier verwys word, is die uitgewery Human & Rousseau. Mnr Koos Human was tot en met sy aftrede in 1994 hoof van dié uitgewery. Mnr Piet Botma was tot 1992 uitvoerende hoof van Nasionale Boekhandel. Human & Rousseau het bekend geword vir die hofsak teen die destydse Publikasieraad waarin hulle gepoog het om Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* ontban te kry (Kannemeyer, 1983:234-236). Alhoewel beide Human & Rousseau en Tafelberg deel is van die Nasionale Boekhandelgroep, funksioneer hierdie uitgewerye onafhanklik van mekaar.

uitgewer", is hy weer in konfrontasie met hom.⁵⁰⁵ Die uitgewer praat die skrywer om om sy nuwe manuskrip aan hom voor te lê. Volgens die skrywer beloof die uitgewer "'n groot voorskot" in ruil vir insae in die manuskrip, selfs al word dit nie gepubliseer nie. Die skrywer, wat (soos dit later blyk) dringend geld nodig het, stuur die manuskrip aan met 'n begeleidende brief: "Net die uitgewer kry insae in die manuskrip. Die uitgewer betaal 'n voorskot ongeag of hulle die manuskrip uitgee of nie en sal nie rente vra nie" (*Weifeling*:39).⁵⁰⁶ Omdat dit hier, bo en behalwe die literêre meriete van sy teks, ook oor geld gaan (die skrywer wonder of die uitgewer so sou opgetree het as hy net geweet "hoé nodig hy die geld het"), beskryf hy homself as 'n "hoereerder". Ten spyte van sy pa se raad "jy moet mooi kies waar jy wil hoereer" (*Weifeling*:39), gee hy tog, met die vooruitsig op 'n bedrag geld, die manuskrip aan 'n uitgewer wat hy nie vertrou nie. Die uitgewer bel die skrywer om hom te verseker dat alles "in orde" is. Vier dae later skryf hy egter 'n brief aan die skrywer wat hom "verstom", omdat hy intussen sy deuntjie verander het: die voorskot wat hy aangebied is, sal slegs uitbetaal word indien die manuskrip aanvaar word.⁵⁰⁷ 'n Week later kry die skrywer nog 'n brief (die twee briewe waarna in die openingsparagraaf van die verhaal verwys word). In hierdie brief sê die uitgewer dat hy nie kans sien om die manuskrip te publiseer nie, omdat hy dit nie kan sien "op ons meestal/gewoonlik konserwatiewe lys nie". Hy sê voorts dat die "briljant, en vrek

⁵⁰⁵Die manuskrip van *Slagplaas* is tien jaar na *Jonkmanskas*, en vyf jaar na *Die hemel help ons*, aan Tafelberg voorgelê. Dit korrespondeer met die inligting wat in hierdie verhaal gegee word.

⁵⁰⁶In 'n brief aan Van Niekerk, gedateer 15 April 1992, bevestig Prinsloo 'n mondelinge ooreenkoms wat hy met mnr Van Niekerk in die "Rosebank Hotel en ook later in Die Kasteel" sou gehad het, naamlik: "*Jy, en jy ALLEEN, kry insae in die manuskrip van *Slagplaas*. *Tafelberg betaal aan my 'n voorskot van R4000 by jou ontvangs van die manuskrip, ongeag of Tafelberg die manuskrip gaan uitgee of nie.*Tafelberg sal my nie rente vra op die voorskot nie". Prinsloo versoek ook 'n antwoord van die uitgewery reeds op 1 Mei 1992, dit wil sê, twee weke na die afsendingsdatum van die manuskrip (Tafelberg argief en NALN-dokumentasie MS 2970/95/478).

⁵⁰⁷In 'n brief gedateer 21 April 1992 antwoord Van Niekerk op die toesending van Prinsloo se manuskrip en brief as volg: "*Voordat* ek die manuskrip begin lees, moet ek 'n potensiële misverstand uit die weg ruim. Insake die voorskot: ek kan nie 'n voorskot van R4000 uitbetaal "ongeg" of ons dit gaan uitgee of nie. *Indien* ons dit uitgee, sal ons jou vooruit, nog voordat ons daaraan begin werk, 'n voorskot van R4000 betaal. Ek vra verskoning as jy my verkeerd verstaan het, of andersom" (Tafelberg argief en NALN-dokumentasie: MS 2970/95/479; kursivering van Van Niekerk).

snaaks(e)" verhaal oor "'n sekere ouer skrywer wat jy heeltemal genadeloos (verdiend?) aan die kaak stel" vir hulle groot verleentheid sal skep.⁵⁰⁸ Die brief word afgesluit met 'n "patetiese naskrif", 'n versoek dat die naam van die uitgewer se seun uitgehaal word "in jou verhaal oor Boston".⁵⁰⁹ Die feit dat die uitgewer vir die tweede keer die skrywer se manuskrip afkeur op grond daarvan dat dit 'n "verleentheid" vir ander kan wees, laat die skrywer "verbyster" en "afgeloer" voel. Olivier (1993) interpreteer hierdie ondervinding wat die skrywer het as "'n logiese voortsetting in die (uitgewer se) uitbuiting van die skrywer". Soos die "lugubere getroude man wat deur 'n loergat kyk, smeeek hy om 'n 'glimp'. 'n 'kykie' in die nuwe manuskrip", maar sonder om die verantwoordelikheid van hierdie "afloerdery" te dra. Myns insiens kom hier 'n interessante persoonlikheidskeiding in die skrywer ter sprake: Terwyl "die 'gemene' jonger skrywer" die uitgewer uitskel as 'n "slympiel", dink "hy" (as persoon) egter terselfdertyd dat die uitgewer "die voordeel van die twyfel" moet kry (*Weifeling*:40).⁵¹⁰ Dit

⁵⁰⁸In die onderhoud wat Prinsloo met Ryk Hattingh ná die publikasie van *Slagplaas* (1993) voer, sê hy dat Tafelberg hom "drie jaar lank gelek het" om dit vir hul te gee, en dat hy dit toe "teen sy sin", en na 'n aanbod van 'n voorskot voorgelê het. Dit is egter, volgens hom "weens buite-literêre" redes afgekeur: omdat die "seksuele te erg" was in sommige verhale en omdat hulle ook nie 'n "sogenaamde senior skrywer op wie se briewe een van die verhale kwansuis gegrond is, aanstoot (wil) gee nie". Dit is interessant om daarop te let dat die verhaal wat gegrond is op die "senior skrywer" se briewe ("A portrait of the artist"), nie in *Slagplaas* verskyn het nie. Dit is dus ook deur die uitgewery Human & Rousseau afgekeur.

⁵⁰⁹Die brief, soos dit in "Die jas" gepubliseer is, word verbatim aangehaal. (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/480) Die enigste verskil is dat die uitgewer versoek dat sy seun, Pieter, se naam verwyder moet word. In die verhaal word die naam verander na "my seun". Hierdie verwysing dui op die verhaal "Die poort van hemelse vrede" in *Slagplaas*. Die betrokke aanhaling lui: "Onthou net, Terry het my in Pieter se warm Upper East Side-grotjie op sy smaakvolle opvoubed genaai dat die sop so spat" (*Slagplaas*:55). Die pertinente noem van Pieter se naam bewys nie net dat die skrywer nie aan die uitgewer se versoek voldoen het nie, maar ook dat hy inderdaad die uitgewer se aanbod om gratis verblyf in Amerika aangeneem het. Joan Hambidge (1993) se reaksie op die insluiting van die naam is: "Wanneer die uitgewer vra dat sy seun se naam uit 'n verhaal gesny moet word, word dit juis geplaas". Volgens haar is dit 'n "woedende, nakende blik op 'n self wat via 'n sielkundige via Corian sê: 'the notion of destroying ourselves ... delight us and fill us with dread.' " Peter John Massyn (1994) sien dit weer as die skrywer se reaksie op sensuur: "we duly read not only about the errant son but about the father himself." Massyn se beskrywing van die seun as "errant" is vreemd, omdat dit nie deur die verhaal gestaaf word nie.

⁵¹⁰Die feit dat die verteller hier 'n opsie van die "voordeel van die twyfel" oorweeg, dui myns insiens daarop dat hy insien dat die ooreenkoms rondom die voorskot inderdaad op 'n

is dus duidelik dat die verteller hom in sy rol as *skrywer* kan sien as 'n "genadelose" (*Weifeling*:37) en "gemene" persona (*Weifeling*:40), iets wat hy nie noodwendig as "mens" is nie. Hierdie tweespalt is dan ook motivering vir sy emosies wat wissel vanaf woede tot deernis, soos dit in die openingsparagraaf beskryf is.

In hierdie tyd van die skrywer se "verbystering" kom hy nuwe skindernuus omtrent die uitgewer te hore, naamlik dat die "Stront" fopdosfoto's van die uitgewer bekom het. Hy kry hierdie verhaal te hore via "'n sekere ouer skrywer" (*Weifeling*:40). Omdat die verteller presies dieselfde woorde gebruik as die uitgewer in sy brief aan die skrywer om hierdie ouer persoon te omskryf, kan die afleiding gemaak word dat dit een en dieselfde persoon is, te wete die karakter van "A portrait of the artist" (en wat reeds in die vorige verhaal as Hennie Aucamp geïdentifiseer is). Ironies genoeg word hierdie karakter, aldus die uitgewer, "genadeloos aan die kaak" gestel deur die skrywer. Die ouer skrywer stel op sy beurt, deur die oorvertel van die skinderstorie, die uitgewer "aan die kaak". 'n Hele netwerk van skinderstories en persone "wat nie kan wag" om hierdie "heerlike skinderstories" oor te vertel nie, word betrek om die onderlinge kwaadstokery aan die gang te hou. Alhoewel die skrywer erken dat die foto's dalk 'n illusie was, "'n sierlike fantoom" uit die "trommeldik onderbewuste van die Stront" (*Weifeling*:41), word die bestaan daarvan "bevestig" nadat die Stront in 'n beskonke toestand dit oorvertel aan die "losbek-onderdaan" van die konkurrent. (Die losbek-onderdaan vertel dit aan die ouer skrywer wat weer op sy beurt nie kan wag om sy "kwistige mond verby te praat nie".) Verskeie ander "verhale", wat almal daarop dui dat die uitgewer in die geheim betrokke was by homoseksuele bedrywighede, word ook gesirkuleer. Hierdie inligting laat die skrywer weer dink aan die inligting oor die uitgewer wat hy "in sy oor geknoop het", naamlik dat die uitgewer vroeër 'n uitgeŝproke homoseksuele leefwyse gehad het, onder meer 'n verhouding met "Mnr K". Dié lewe het hy egter verruil vir 'n lewe van "maatskaplike aanvaarding", "contacts en baie geld" deur te trou met 'n dogter van die "Hoof-gebroedsels" (*Weifeling*:42). Die kompromis wat die uitgewer (soos Kolonel Redl), moes maak vir hierdie lewe van mag en prestige, was om nooit van sy vrou te skei nie (en dus ook sy homoseksuele leefwyse te staak).

misverstand kon berus het.

Wanneer die skrywer al hierdie brokke inligting het, begin hy skryf aan sy storie oor die jas. In dié (ingebeddde) verhaal word vertel van 'n seuntjie met 'n "pragtige duffelse jassie aan" en die foto wat van hom geneem word waar hy by sy ma staan. Volgens die verteller het die seuntjie se (latere) liefde vir jasse by hierdie jassie ontstaan. Hierdie storie, wat met sy uitbeelding van 'n pragtige, platgekamde seuntjie alles behalwe klink na 'n wraakverhaal, vorder egter nie verder as 'n kort paragraaf voordat die skrywer se belangstelling taan nie. Hy besluit mettertyd dat hierdie verhaal "een van 'n paar onsuksesvolle pogings in sy onderste laai (sal) bly" (*Weifeling*:43). Sy aandag word ook in beslag geneem deurdat die "hovaardige konkurrent" sy manuskrip aanvaar.⁵¹¹ Wat hom egter weer aan die verhaal laat werk, is die nuus dat die uitgewer (wat hy nou as "Ou Jakkals" beskryf) die bestaan van sy manuskrip met sy redaksie bespreek het, en dat hy ook die ouer skrywer ingelig het oor die inhoud daarvan, ten spyte van die ooreenkoms van vertroulikheid wat daar tussen hulle was. Hierdie vertrouensbreuk laat hom weer aan die storie van die jas skryf, maar nou in 'n totaal ander trant. Dit gaan in die "nuwe" ingebedde verhaal nie meer oor 'n klein seuntjie nie, maar oor 'n volwasse man wat 'n "pragtige jas" van sy vrou ontvang. Hy skenk egter die jas aan sy seun wat in die ekonomie in Boston studeer tydens 'n besoek aan hom. Die inligting wat die skrywer in hierdie verhaal gee, stem ooreen met feite wat die leser reeds uit die raamverhaal gekry het. Dit laat die leser besef dat die man (en die seuntjie van die foto) die uitgewer is; die ingebedde verhaal van die jas skuif struktureel in by die raamverhaal sodat die twee verhale as 't ware ineensmelt. Die skrywer wonder byvoorbeeld of die geskenk dateer uit die dae "saam met Mnr K" (met ander woorde voor sy huwelik), en sê ook dat sy seun in Boston studeer. Op die vermelding van die feit dat die seun ekonomie bestudeer, gee die verteller die sarkastiese kommentaar "wat anders?" en suggereer daarmee dat die seun, net soos sy pa (en suster) behep is met gëld. Nadat die pa (die uitgewer, dus) reeds vertrek het, het die seun 'n brief in die jas se sak ontdek. In hierdie brief wat die seun oopmaak en lees, skryf die man aan sy vrou dat hy wil skei omdat hy sy vryheid wil terughê. Die verteller van die jas-verhaal sluit af deur te sê dat die uitgewer toe nooit van sy vrou geskei het nie, maar dat hy 'n ander uitweg gesoek het om van haar "geteem" ontslae te raak - deur gebed tot sy "genadelose god"

⁵¹¹*Slagplaas* is in 1992 uitgegee deur Human & Rousseau. Die redakteur van die manuskrip was Kerneels Breytenbach.

(*Weifeling*:44). Dit is tydens een van hierdie gebede dat hy homself in sy skoene weerkaats sien, en besef dat hy nie sy eie weerkaatsing sien nie, maar "die pers, opgeblase gelaat van die stuiptrekkende Stront".

3. Resensente was dit feitlik almal eens dat "Die jas" 'n verhaal is met die spesifieke doel om wraak te neem. Phil du Plessis (1994) is van mening dat hierdie verhaal in *Weifeling* "die meeste skade aangerig" het: "Dit is asof Prinsloo weerwraak wou pleeg op uitgewers, soos hy in *Slagplaas* met ou minnaars en orals met sy pa gemaak het." Peter John Massyn (1994), wat hierdie verhaal in vergelyking met ander tekste in *Weifeling* as "somewhat self-indulgent and emotionally flat" sien, sluit aan by Du Plessis se siening dat dit 'n striemende aanval is: "the difference being that the anger driving the attack is here even more strident - less compromised by residual attachment - than the previous text (dit wil sê, "A portrait of the artist"). Vir Massyn is die skrywer se aanval hoofsaaklik as gevolg van die "power struggle which involves issues of integrity and censure". Louise Viljoen (1994) wys daarop dat die geleidelike blootlê van die motivering van die wraakverhaal funksioneer as 'n ontmaskering van die uitgewer. "Die verhaal word via 'n variasie van stylwisselinge voortgedryf deur die meedoënlose emosionele energie wat hierdie verhaal voed totdat dit kulmineer in die aftakeling van 'n hele orde." Beide Olivier (1993) en Viljoen (1994) wys daarop dat die uitgewer in hierdie verhaal deel word van die "hele galery van vaderfigure" in Prinsloo se werk met wie daar herhaaldelik op emosioneel-gewelddadige wyse gebreek moet word.

Wanneer 'n kritikus soos Olivier (1993) sê dat "Die jas" die skrywer stel teenoor "magskontekste van die literatuurbedryf", spreek hy onregstreeks sy goedkeuring uit teenoor hierdie procédé.⁵¹² Die ironie is egter dat Prinsloo nie in hierdie verhaal sodanig die gebreke van die *uitgewerswese* ontmasker nie, maar deur middel van verdagmakery en skinderstories die uitgewer se persoonlike lewe as *herkenbare persoon* stigmatiseer. Hy doen dit deur die seleksie van sekere gegewens en die weglating van ander, waardeur 'n skewe beeld ontstaan -

⁵¹²Gerrit Olivier se kritiek op die "magstrukture van die uitgewersbedryf" is ironies, omdat hy self betrokke was by die uitgewery Taurus wat Prinsloo se tweede bundel gepubliseer het. Die uitgewery se boekelys is later aan een van die "establishment-uitgewers", Human & Rousseau, oorgemaak nadat dit nie meer finansiële kon voortbestaan nie.

soos wat Hennie Aucamp in sy reaksie op "A portrait of the artist" (1996) ook noem. Dit alles geskied deur medium van 'n verhaal wat aan die wraaknemer die rol van "skrywer" toeken en waarin hy die genre van die skinderstorie gebruik. Dit bring verdagmakery tot gevolg, omdat dit nooit as "waar" of "onwaar" uitgewys kan word nie. Deur die genre wat hy kies, ontnem hy die objek van sy wraak die moontlikheid om in 'n debat oor die waarheid van die voorstellings te tree. (Die enigste moontlikheid is eintlik om met 'n verhaal te antwoord, iets wat 'n skrywer kan doen, maar nie 'n uitgewer nie.⁵¹³)

Uit hierdie verhaal, meer as enige ander verhaal van Prinsloo, blyk een noodwendige konsekwensie van die inbring van die werklikheidsdimensie in sy verhale: dat hulle daarmee onderworpe is aan die morele en selfs regsbeginsels wat in die "alledaagse werklikheid" geld. Dit is naamlik nie net die uitgewer wat te na gekom word nie, maar ook al die karakters wat by die netwerk van skinderstories betrokke is - hulle kan immers almal aan herkenbare persone in die Afrikaanse literêre sisteem gekoppel word. Dit is duidelik waarom Du Plessis (1994) hierdie verhaal uitgesonder het as die een wat "die meeste skade" aangerig het: in hierdie verhaal word die bedryf van 'n uitgewery gestigmatiseer, word die hoofbestuurder van die uitgewery in konfrontasie geplaas teenoor een van sy skrywers (en andersom), word kollegas onderling teenoor mekaar opgestel, 'n pa teenoor sy kinders en vrou, en die kinders teenoor hul pa. Ironies genoeg is daar, soos dikwels met wraakverhale die geval is, ook in hierdie verhaal sprake van 'n "dubbelportret": die wraaknemer gee in sy aanval net soveel van homself prys as wat hy (oënskyklik) met die ander doen. Peter John Massyn (1994) vind hierdie betrokkenheid van die verteller by die objek van sy woede deel van die "disturbing

⁵¹³Reaksie op Prinsloo se wraakverhale het weliswaar nie net deur middel van verhale gekom nie. Phil du Plessis het 'n regstellende artikel geskryf (1993) en Hennie Aucamp het gereageer in sy dagboekantekeninge (1996). Johann de Lange se bundel kortverhale *Vreemder as fiksie* (1996) is 'n interessante reaksie op Prinsloo se oeuvre. In hierdie verhale word 'n "korrektief" of "alternatief" op Prinsloo se verhale gegee, maar in 'n sekere sin ook verder gevoer. Waar Prinsloo nog die illusie van fiksionaliteit probeer behou het (deur die gee van byname aan karakters), gaan De Lange 'n stappie verder deur hierdie karakters bekend te maak en die openbaarmaking "teoreties" te regverdig. Dit is egter opvallend dat hy nie ál die karakters met hul werklike name benoem nie (soos byvoorbeeld "Die Uitgewer"). Die leser kan tereg wonder of De Lange nie maar tóg terugdeins vir die wetlike en sosiale gevolge van so 'n openbaarmaking nie.

appeal" wat 'n verhaal soos "Die jas" het: "there is a self-conscious realisation that the younger writer is implicated in the power game he is ostensibly debunking". Met die herkenbare persoonlikhede wat Prinsloo in hierdie verhaal geskep het (ook homself), het hy dus weliswaar reggekry om die werklike persone in die openbaar te beledig, maar het hy terselfdertyd ook die wraakgierige en venynige aspekte van sy eie karaktersamestelling openbaar gemaak.

5.4.3 "Die storie van my neef"

1. "Die storie van my neef" sluit wat titel en inhoud betref direk aan by die verhaal "Die storie van my pa" wat reeds in Kategorie 1 bespreek is. Dié twee verhale volg ook op mekaar in die bundel. Die verteller in "Die storie van my pa" word direk geïdentifiseer as 'n outobiografiese verteller, met ander woorde, Koos Prinsloo. Alhoewel die ek-verteller in "Die storie van my neef" nooit as Koos (of Broere) benoem word nie, is dit vanweë die verskeie verwysings na reeds bekende familieleden,⁵¹⁴ en spesifiek die verwysing na "my neef Bennie" in "Die storie van my pa" (*Weifeling*:68), duidelik dat dit hier oor die familie Prinsloo gaan, en dat die ek-verteller, wat ook "die skrywer" genoem word (*Weifeling*:63), Koos Prinsloo is.⁵¹⁵

2. Hierdie verhaal bestaan volgens Gerrit Olivier (1993) byna volledig uit "berigte en gerugte" rondom die karakter Bennie. Onthulling en verhulling is die belangrikste magte wat uit hierdie

⁵¹⁴Daar word onder meer verwys na "Oupa se dood in die herfs van '68 (hy het die eerste beroerte-aanval met net 'n halfuur oorleef)" en "Ouma se oorlye drie maande later". Hierdie inligting word ook gegee in die verhaal "And our fathers that begat us" (*Die hemel help ons*:11): "Oupa en ouma Ben is albei daardie jaar (1968) dood: Oupa aan beroerte en Ouma ná 'n lang siekbed". Alhoewel die oupa nie in hierdie verhaal as "Oupa Ben" benoem word nie, maak die verteller dit duidelik dat sy neef Bennie die oupa se name gekry het, met ander woorde dat die oupa ook "Ben" was.

⁵¹⁵In 'n vroeër weergawe van hierdie verhaal met die titel "My neef Bennie" (NALN-dokumentasie: MS 2970/95/495) word die werklike name van "Tannie Oompie", "Oom Kak" en "neef Bertus" gebruik. Die karakters "Willem" en "Philip" het in hierdie vroeër weergawe ook ander name gehad. Die name van Oom Dawid, Auntie Rita en Bennie het onveranderd gebly. "Oupa Ben" en "Ouma Ben" het in die finale weergawe net "Oupa" en "Ouma" geword.

"berigte en gerugte" in werking tree.

Reeds in die openingsin van die verhaal word die leser ingelig dat die verteller se neef sterwend is. Dat Bennie se (onbekende) siekte kontroversieel van aard is, blyk uit "my pa" se bekendmaking dat "alles (nou) op die lappe" is. Die konteks van geheimhouding, verswygings en spekulasies waarbinne Bennie se toestand beskryf word, laat die leser dadelik vermoed dat hy Vigs het - geen ander siekte verwek (tans) soveel opspraak én verklap soveel van die persoon se persoonlike lewenswyse as juis Vigs nie. Verder is hy "so maer soos 'n kraai" ('n tipiese simptoom van hierdie slopende siekte) en die verteller beken dat hy al lankal "snuf in die neus gekry het", moontlik omdat hy alreeds geweet het dat Bennie gay is⁵¹⁶ (*Weifeling*:59). Sy vermoede word bevestig as hy erken dat die dokter se manlike ontvangsuster "sy bek verby gepraat het" en hom "die dood voor die oë gesweer (het) as hy sy mond oopmaak" (*Weifeling*:59-60). Ten spyte van die sensitiewe aard van hierdie inligting, en die feit dat hy "gedwing" word om stil te bly, verklaar die verteller dat hy seker maar kan "vertel wat ek weet", en gaan dan voort om hierdie inligting uit te lap. Met hierdie procédé sit die verteller voort wat hy reeds telkemale in ander verhale gedoen het, naamlik om die stilbly-taboe oor kontroversiële sake te verbreek; hierdie keer oor die ware aard van sy neef Bennie se siektetoestand (en sy leefwyse).⁵¹⁷

Dit word duidelik uit die verteller se verhaal dat sy neef Bennie se minnaar, Philip, nie getrou aan hom was nie. Behalwe Bennie, wat reeds agt jaar lank sy minnaar was, het hy ook verhoudings gehad met onder meer die ontvangsuster (Willem) en ook met die verteller, "twaalf jaar gelede" (*Weifeling*:61). (Hy maak ook in Bennie se afwesigheid sy opwagting by 'n nagklub "met 'n nuwe nommertjie", *Weifeling*:63). Ten spyte van die feit dat mediese inligting as streng vertroulik beskou word, maak die ontvangsuster (én die verteller) Bennie

⁵¹⁶ Dit is 'n algemene feit dat gay persone nie die enigste mense is wat Vigs opdoen nie. Die frekwensie van hierdie siekte is egter steeds uitermate hoog in die homoseksuele gemeenskap.

⁵¹⁷ Dit is opvallend dat die verteller in "Die jas" op implisiete wyse kommentaar uitspreek teen skinder (sien onder meer die beskrywing van "die skinderbek van formaat" en "die losbek-onderdaan", *Weifeling*:41), maar hier presies dieselfde doen.

se storie openbaar, en ontmasker daarmee saam ook Philip se ontrouheid en promiskue leefstyl. Hierdie reeks oorvertellings het die effek dat verskeie intieme verhoudings (en die gevolge daarvan) op die lappe gebring word. Die gevolg is egter dat die verteller self ook ontmasker word as homoseksuele man én potensiële slagoffer van Vigs - hy is immers self deel van die hoë-risikogroep en ontmoet sy vorige minnaar se minnaar (betekenisvol genoeg) in die dokter se spreekkamer.

Bennie se storie is een van stiltes en verswygings. Dit is ook een van skinderstories en sappige oorvertellings. Olivier (1993) sê dat die taal self 'n draer word "van 'n nuuskierige, maar tegelyk verdoeselende ingesteldheid by die twee groepe waartussen die verteller beweeg: die familie en die homoseksuele vriende." En altwee groepe skinder ewe hard, of dit nou op die platteland of in die stad is (*Weifeling*:63). Want dit is nie net besonderhede oor Bennie se persoonlike lewe (en dié van sy minnaar) wat vertel word nie; beide Bennie en die verteller se familieskandes word uitgelap. Die leser word byvoorbeeld ingelig dat Bennie deel was van 'n "bende" nefies wat die verteller kleintyd "óf probeer naai óf onder die klippe gestee het", van Oom Dawid en Aunty Rita wat soos "aasvreters die hangkas begin plunder het nog voor Oupa begrawe is" (*Weifeling*:61), dat Bennie se ouers sy minnaar met 'n hofbevel uit die huis laat sit het en hom moontlik gedwing het om sy testament te verander (*Weifeling*:63) en dat die dokter ook nie juis "impressed is met my familie nie" (*Weifeling*:64).

Wanneer die verteller homself as skrywer identifiseer (*Weifeling*:63), begin hy in sy geheue alle inligting oor sy neef Bennie bymekaar maak. Net soos die veragte Oom Dawid en Aunty Rita wat die hangkas voor die oupa se dood "begin plunder" het, "plunder" ook hy gebeurde uit Bennie se lewe met die uitsluitlike doel om 'n storie te skryf (*Weifeling*:63). Die leser kan nie anders as om die afleiding te maak dat hierdie "een skrale storie" juis die een is wat hy besig is om te lees nie. Dit titel is immers "Die storie van my neef". Hiermee identifiseer die verteller/die skrywer (homself) as 'n "aasvreter" en gee hy sy makabere *ars poetica*: hy beskou ander persone se lewens as iets wat ter wille van 'n verhaal, die skryfkuns, "geplunder" kan

word.⁵¹⁸ 'n Verdere implikasie hiervan is dat die familie (en die literêre wêreld) ook oor hom sal skinder soos daar oor die "aasvreter" Dawid en Rita so "vreeslik geskinder" is.

Die finale onthulling in die slotparagraaf is nie net die openbaarmaking van die leuen (verdoeseling) wat Bennie aan sy familie vertel het, naamlik dat hy "dit" (Vigs) van 'n bloedoortapping gekry het nie, maar die onthutsende feit dat die verteller self die simptome van Vigs het. Hierdie inligting verklaar waarom die verteller sy neef se siektetoestand so maklik kon identifiseer, en presies kon sê watter soort medikasie aan hom voorgeskryf sal word (Sidovudien, Didanosien en Asiklovir, *Weifeling*:64). Hierdie onthulling maak dat dié verhaal nie net Bennie se storie word nie, maar ook dié van Koos Prinsloo.

4. Die funksie van die (verhulde) outobiografiese vertelling lê myns insiens daarin dat Prinsloo in hierdie verhaal die literêre spel van verhulling en ontmaskering op ikoniese wyse voortsit. Die leser moet op 'n "speurtog" gaan om sekere afleidings te maak. Daar word egter genoeg leidrade gegee om die leser te rig op 'n outobiografiese interpretasie en die boodskap tuis te bring dat die verteller 'n slagoffer van Vigs is. Sy poëtiese beskouing van die gestorwene se rit oor die mitologiese Styx (*Weifeling*: 64)⁵¹⁹ bevestig dat hy deeglik kennis gedra het van sy eie naderende dood.

5.5 Slotopmerkings

Weifeling is Prinsloo se laaste bundel, en een wat die spore dra van die haas waarmee dit voltooi is. Gerrit Olivier (1993 en 1996) sê dat die openingsverhaal, "A portrait of the artist", Prinsloo se "afskeid" van die "ouer skrywer" en van 'n ouer soort Afrikaanse prosa is. Die hele bundel staan egter in die teken van afskeid; nie net van die lewe en die skrywerskap nie, maar ook van mense, en dan spesifiek binne die wraakkonteks van finale "afrekening". Hans Ester (1994:114) vind dit jammer dat Prinsloo met hierdie bundel die beeld gevestig het dat hy 'n

⁵¹⁸Lesers kan tot die gevolgtrekking kom dat hierdie "plundering" van ander mense se lewens (nog voor hulle dood) presies is wat Prinsloo in *Weifeling* gedoen het.

⁵¹⁹Hierdie passasie was op Prinsloo se begrafnisbrief afgedruk.

skrywer was wat op persoonlike wraak of genoegdoening uit was, in plaas van die "zuivere verwoording" van sy gedoemde eensaamheid.

Terry Eagleton (1996) en Louise DeSalvo (1995) het interessante gedagtes rondom die wraaknarratief in die literatuur. In sy resensie van John Kerrigan se studie *Revenge tragedy* (onder die opskrif "Getting mad and getting even: Revenge as reciprocity and overriding") gaan Eagleton van die standpunt uit dat wraak, oftewel die Bybelse nosie van "'n oog vir 'n oog" nie soseer 'n barbaarse praktyk is nie, maar 'n "enlightened attempt at damage-control, restricting what is inflicted to what was endured". Volgens hom gaan wraak oor ekwilibrium:

there is a mimetic dimension to it, too, as A, in doing to B what B did to him, comes to impersonate his antagonist. Revenge narratives involve an exchange as well as a collision of identities, and this again leads itself to dramatic art ... Revenge plays are full of self-reference; the avenger adopts a theatrical role, knows himself to be a character in someone else's plot, and comes, in his manipulative resourcefulness, to resemble his own author.

Louise DeSalvo gee in haar studie *Conceived with malice: Literature as revenge* (1995) 'n diepte-ondersoek na die "dark side of the creative process". Sy is van mening dat skrywers wat deur hul kunswerke wraak neem, bykans 'n universele fenomeen is en die geskrewe woord een van die magtigste wapens is om die skrywer se "vyande" in die openbaar te verneder (1995:7).⁵²⁰ Die rede vir wraak is slegs verstaanbaar binne die konteks van 'n spesifieke skrywer se lewe, maar volgens haar gaan dit altyd gepaard met gevoelens van angs, hulpeloosheid, ontmagtiging en verraad - emosies wat dikwels reeds in die skrywer se kinderjare ontstaan het, maar deur gebeure in die skrywer se volwasse lewe versterk word (1995:12).

⁵²⁰DeSalvo doen in hierdie publikasie 'n indringende studie oor die wraakmotief in die werke van die twintigste eeuse skrywers Virginia en Leonard Woolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes en Henry Miller. Sy wys ook op 'n indrukwekkende lys (wêreldbekende) skrywers wat deur hul publikasies wraak geneem het ("execution without blood", 1995:12). Reaksies van die slagoffers op hierdie tekste was so uiteenlopend as moord op die skrywer (Sir Thomas Overbury), selfmoord (die digter John Holmes se vrou), aanranding op en pogings om die skrywer as kranksinnig verklaar te kry (Djuna Barnes) en selfs 'n nuwe, verdraagsamer verstandhouding tussen skrywer en geskryfde (Leonard en Virginia Woolf).

DeSalvo wys in haar studie op die verskillende morele perspektiewe wat in hierdie debat ter sprake is, en haal verskeie persone aan wat uitsprake gemaak het oor die motivering vir die skryf van 'n wraakteks. Albert Rothenberg sê die skrywer se behoefte "to hurt, maim, humiliate, even to annihilate other persons often provide fuel for the creative process. The process that structures these concerns into great art is healthy, not pathological" (DeSalvo,1995:17). Sigmund Freud was van mening dat die skrywer besig is om deur sy literêre arbeid "His Majesty, the Ego" te skep: "Creative writing originates in the writer's need to be invulnerable and invincible. Writing, then, 'fixes' the ego" (DeSalvo,1995:18). As sodanig is die wraaknarratief noodsaaklik in die helingsproses van die skrywer, omdat die skryfproses terapeuties is om sy geestelike ekwilibrium (waarna Eagleton ook verwys) te herstel:

The work performs a cathartic function, similar to a rite of purification. Writing becomes a regenerative or self-healing process: the traumatized psyche heals itself through making art. Henry Miller phrased it this way: writing "is almost like the sewing up of a wound ... The writing may have seemed monstrous (to some) for it was a violation, but I became a more human individual because of it. I was getting the poison out of my system" (DeSalvo,1995:13,19).

DeSalvo maak die waarneming dat die wraakgerigte skryfproses terapeuties kan wees, maar dat die teenoorgestelde ook kan gebeur:

Writers who compulsively settle scores through their works ... seem far more miserable and unhappy than other writers. Writing out a revenge fantasy often exacerbates rather than quells rage: venting anger often makes us feel angrier (1995:13).

Arthur Koestler sien weer die wraaknarratief as 'n paradoksale proses waarin die skrywer van rol verwissel, en in die opponent se skoene te staan kom: "Through the act of creation, we try to understand what has impelled them to hurt us ... in the writing, we discover that we, too, have harmed them" (DeSalvo,1995:18,19). Sir Francis Bacon was van mening dat wraak "(is) a wild form of justice that must be eradicated if civilization is to survive" (DeSalvo,1995:19), en dat dit psigies beter is as die veronregte persoon nie wraak neem nie. Vir hom is wraak dus 'n verskuilde vorm van selfmishandeling. DeSalvo se persoonlike siening oor die saak sluit aan by dié van Thomas Moore wat geglo het dat skrywers, deur die verwerking van hul vrees en woede in wraaktekste, uitgroei bo hul persoonlike pyn en tot groter volwassenheid kom

(DeSalvo,1995:20, 21). Sy sien dit as 'n laaste uitweg wat die skrywer kies, nadat kommunikasie op alle ander vlakke verbreek is.

Myns insiens is daar in Prinsloo se oeuvre sprake van wraak en verraad op vele vlakke en word daar nie net met abstrakte instansies soos "vaders" en "die uitgewersbedryf" afgereken nie, maar ook met spesifieke persone soos vriende, kollegas en familie. Met 'n literêre verhaal (en sy aansprake op fiktiwiteit) distansieer die konkrete outeur hom oënskynlik van die aandadigheid aan laster, maar bereik steeds sy doel as wraaknemer. Die sogenaamde onaantasbare posisie van skrywer-karakter wat die konkrete outeur homself toe-eien, is myns insiens nie genoegsaam om aan sy verantwoordelikheid te ontkom nie, *juis* omdat hy self ook as herkenbare persoon in hierdie verhale funksioneer. Prinsloo se wraakverhale "ontmasker" dus nie net die persone op wie hy wou wraak neem nie; hyself word ook onverbiddelik aan die kaak gestel. Peter John Massyn (1994) is van mening dat

(t)he moral high ground occupied by the various narrators in *Weifeling* is a treacherous height; the fractious son in his various guises is never simply at a comfortable distance from the world he criticises. He is both inside and outside it; despite his fervour, he is deeply invested in the objects of his anger.

Die wraakaspek gee 'n ontstellende werklikheidsdimensie aan Prinsloo se verhale wat nie net deur die geskryfdes van die onderlinge verhale as sodanig ervaar is nie, maar ook deur die leser.

SLOTSOM

1. Met Prinsloo se dood in Maart 1994 is die relatief klein, maar belangrike oeuvre van een van die indrukwekkendste Afrikaanse skrywers van die tagtiger- en negentigerjare afgesluit. Baie lesers was van mening dat, indien Prinsloo sy skrywerskap sou kon voortsit, dit nie vir hom moontlik sou wees om nóg grense te verskuif nie, omdat hy reeds die "uiterstes" oortree het. Hierdie soort (emosionele) stellings is net van toepassing op 'n gegewe era en binne 'n spesifieke konteks, omdat opkomende generasies skrywers altyd weer nuwe horisonne sal verken én grense sal versit. In sekere opsigte het dit reeds gebeur in Johann de Lange se *Vreemder as fiksie* (1996). Prinsloo sou dit dus self ook kon doen. Hy het immers van die mees dramatiese en opspraakwekkende prosa van sy tyd gelewer en vernuwing op vele terreine teweeg gebring, soos by die bespreking van die individuele verhale uitgewys is. Hiermee het hy sy lesers en kritici geskok én verbyster, gegrief én beïndruk. Maar hy het meer gedoen. Louise Viljoen (1993) sê tereg dat Prinsloo sy lesers in die laaste instansie dwing tot die maak van uitsprake, "nie net oor die onbetwisbare literêre voortreflikheid van (sy) werk nie, maar ook oor die etiek van sy werkwyse om herkenbare figure te ontmasker." Peter John Massyn (1994) sluit hierby aan deur te sê dat een van die belangrikste dryfvere in sy werk 'n drang was om te openbaar, 'n proses om volledig "uit die kas kom". Vanaf *Jonkmanskas*, waar "Koos" aan die einde van die titelverhaal (paradoksaal) terugklim in die kas "this 'revelatory fervour' gradually becomes a fully blown enterprise - a discursive mode - which involves, amongst other things, a collapse of the distinction between the private and the public."

Henriette Roos (1994) se slotsom oor sy oeuvre is dat dit 'n "unieke *terra incognita* vorm; vreesaanjaend, maar daarom fassinerend". Hy het

al die voor-die-hand-liggende aannames waartoe ons so maklik geneig is,

ideologiese konvensies, verbeelding en feit, woord en beeld as verwisselbare en ineenvloeiende veranderlikhede uitgebeeld word.

Daar kan gesê word dat Prinsloo se oeuvre grootliks in die teken van die dood staan, die "kleedrepetisie vir die dood" soos wat die hoofopskrif van die onderhoud met Ryk Hattingh (1993) gelui het. Hierdie uitspraak getuig van dramatiese ironie, omdat dit tydens die publikasie van hierdie onderhoud nog nie algemeen bekend was dat Prinsloo sterwend is nie. Prinsloo het hierdie feit dus op implisiete wyse self aan sy leserspubliek "bekend" gemaak. Dit is verder ook insiggewend dat hierdie opskrif een van die kernaspekte van die postmodernisme formuleer. Joan Hambidge (1995:37) stel dit so:

Die verskillende kortsluitings tussen wêreld en ideologieë, aldus McHale (1987:231), kan gesien word as 'n voorbereiding tot en nabootsing van die dood. Dood is immers die een ontologiese en nie-fiksionele grens wat ons almal met sekerheid gaan beleef. McHale beweer Josipovici (1971:231) sien dit as 'n "dress-rehearsal for death", want telkens wanneer die leser identifiseer met 'n ontologiese werklikheid, word dit opgeskort sodat die leser onseker daarbuite staan.

Dat Prinsloo hiperbewus was van hierdie spesifieke uitspraak, en dit op sy skryfwerk en homself van toepassing gemaak het, word bewys deurdat hy dit in die reeds genoemde onderhoud aanhaal:⁵²¹

Ek sou sê in *Slagplaas* besweer ek die dood, en dit klink miskien vreeslik hoogdrawend, maar ek wil ou McHale aanhaal oor die selfrefleksiewe teks, die meta-teks: "Texts about themselves ... are also as if inevitably, about death, precisely because they are about ontological differences and the transgression of ontological boundaries." Hy haal hier 'n ander ou (Josipovici - A.W.S.) aan wat dit op 'n ander manier sê: "The shattering of the fictional illusion ... is a kind of dress rehearsal for death" (Hattingh, 1993).

Hierdie uitspraak het nie net getoon dat Prinsloo die teorie van die postmodernisme bestudeer en goed geken het nie, maar dat hy dit (ten spyte van kritiek wat hy ook daarteen uitspreek), doelbewus beoefen het.

2. In die inleiding van hierdie studie is die begrippe "outobiografie", "dokumentêre realisme",

⁵²¹Uit die konteks van die onderhoud lyk dit asof Prinsloo McHale se boek by hom gehad het en dat hy daaruit voorgelees het.

"New Journalism", "faksie" en die "postmodernistiese metateks" omskryf. Die opvallende eksploitering van die spanninge tussen feit en fiksie, soos dit in die kortverhale van Koos Prinsloo aangetref word, laat die leser/navorsers onwillekeurig wonder in watter kategorie die werk van Prinsloo nou eintlik ingedeel moet word. Prinsloo self het dit duidelik gemaak dat New Journalism 'n groot invloed op hom gehad het (in die onderhoud met Willemien Pieterse, 1988) en dat hy "in 'n dokumentêr-realistiese styl" skryf (in die onderhoud met Emile Joubert, 1993). In die eersgenoemde onderhoud het hy die bekentenis gemaak dat sy verhale "baie van Koos as mens" in het, en dat hy dat nie skroom om "stukkies van die werklikheid" in sy verhale in te sluit en mense as "modelle" te gebruik nie: "Daardie tikkie van homself wat 'n skrywer in sy werk insluit, is dit wat geloofwaardigheid daaraan verleen". In latere onderhoude sou Prinsloo hierdie uitspraak heeltemal ontken en volstaan met die feit dat alles in sy verhale fiksie is.

Dit is ná die ontleding van die gekose tekste in hierdie studie duidelik dat Prinsloo se verhale nie sonder meer as outobiografie of dokumentêr-realistiese tekste getipeer kan word nie. 'n Noukeurige en getroue weergawe van die "die realiteit", volgens Van Gorp (1986:104) se definisie, is wel aanwesig, maar nie primêr in sy tekste nie. Hy het ook dikwels van die beginsels van New Journalism gebruik gemaak, tog hoort sy werk kennelik nie in hierdie kategorie nie. Oënskynlik neig sy werk eerder na faksie; met ander woorde, tekste waarin feitelike gegewens binne 'n fiksionele raamwerk geplaas en met behulp van narratiewe ingrepe gekommunikeer word (Van Gorp, 1986:142). Wanneer daar egter na die kenmerke van die postmodernistiese metateks gekyk word, lyk dit asof Prinsloo se werk eerder onder hierdie kategorie tuishoort. Die grens tussen feit en fiksie word naamlik konstant in hierdie verhale ondermyn, maar terselfdertyd word alles as 'n teks met outobiografiese konvensies aangebied. Die effek hiervan is ontologiese twyfel, 'n grondbeginsel van die postmodernisme, en die streng onderskeid tussen teks en werklikheid wat vervaag omdat alles, ook sy persoonlike werklikheid, teks word. Dit is inderdaad, volgens Van Gorp se omskrywing van die postmodernisme (1986:323), 'n teks waarin realisme en mimetisme afgesweer word ter wille van 'n werklikheid as talige konstruksie.

Dit is egter gevaarlik om die komplekse tekste van Prinsloo sonder meer te kategoriseer as

"postmodernisties". Peter John Massyn (1995:2) waarsku ook teen sodanige kategorisering as hy sê: "Prinsloo's writing mostly confounds traditional categories." Dit is naamlik opvallend dat Prinsloo van 'n groot verskeidenheid tegnieke uit verskillende literêre tradisies gebruik maak om sy tekste te struktureer.⁵²² Daar is in sy kortverhale aanduidings van dokumentêre realisme, faksie én die postmodernisme, maar ook van die tegnieke uit "ouer" literatuurbenaderings.⁵²³ Wanneer Prinsloo se verhale dus as "postmodernisties" getipeer word, moet steeds in gedagte gehou word dat hierdie etiket gekwalifiseerd gebruik word.

Die morele dilemma van die postmodernisme is die aanklag dat daar "geskuil" word agter die "verontskuldiging" dat die teks niks meer as teks is nie. Tog maak dit terselfdertyd gebruik van kodes met konvensionele referensialiteit, so dat dit steeds deur lesers (en selfs ervare lesers) as referensieel en selfs as "die werklikheid" geïnterpreteer word. Dit verklaar in 'n groot mate die onthutste reaksie wat Prinsloo van sy lesers gekry het, en wat in elke opvolgende bundel hewiger geword het.⁵²⁴ Dat Prinsloo nie vry te spreek is van 'n element van kleinserigheid en wraaksugtigheid nie, en dat hy inderdaad "geskuil" het agter die fasade van "fiksie", word uitgewys in die besprekings van verhale uit (veral) *Slagplaas* en *Weifeling*, en die uitsprake van kritici soos Viljoen (1993), Van Zyl (1993), Hambidge (1993) en Du Plessis (1994). Koos Prinsloo was immers 'n feilbare mens wat in die aangesig van die dood sy verhewigde emosies neergepen het.

Aan die positiewe kant kan van Koos Prinsloo gesê word dat hy as skrywer dit reggekry om 'n nuwe aanskyn aan die Afrikaanse letterkunde te gee, én dat die Afrikaanse leser deur hom met nuwe oë na die letterkunde, en die wêreld, leer kyk het. Wat Prinsloo se Nederlandse

⁵²²Sien as illustrasie van hierdie stelling byvoorbeeld die uitsprake van kritici (soos in hierdie studie aangehaal) oor die verhaal "Klara se klokkies" uit *Die hemel help ons*, en die bespreking van die verhaal "Klaarpraat" uit *Slagplaas*.

⁵²³Daar is telkens in die bespreking van die onderskeie verhale gewys op hierdie "ouer", tradisionele tegnieke. Sien byvoorbeeld die bespreking van die reeds genoemde "Klara se klokkies" en "Klaarpraat". Dit kom ook meermale voor in verhale wat nie in hierdie studie ter sprake is nie.

⁵²⁴Vergelyk byvoorbeeld die polemieë wat in 1996-1997 ontstaan het rondom Johann de Lange se kortverhaalbundel *Vreemder as fiksie* - waarby Prinsloo se werk óók betrek is.

vertaler, Riet de Jong-Goossens, van *Slachtplaats* gesê het.⁵²⁵ is ook van toepassing op sy hele oeuvre: "Koos Prinsloo het onsterflik geword". Hy leef voort in sy tekste wat deel van die leser se werklikheid geword het.

⁵²⁵Sien *Slachtplaats* (1994:157).

Bylaag 1

Curriculum Vitae van Koos (Jakobus Petrus) Prinsloo⁵²⁶

15 April 1957: Word gebore op Eldoret, Kenia, as die jongste van drie kinders. Sy pa is Daan (Daniël Francois) Prinsloo, gebore op 18 Februarie 1922 op die plaas Waterval in Kenia. Sy ma is Dora Prinsloo (neé Pretorius), gebore op 27 Junie 1924 in Gwelo, (destyds) Rhodesië. Sy susters, vyf en tien jaar ouer, is Sarie en Marie. Die Prinsloo-gesin boer op die plaas Bluerocks in Kenia.

16 April 1962: Die gesin Prinsloo trek na Suid-Afrika. Hulle woon 'n paar maande op sy ouma Prinsloo se grond in die Moot (tussen Hekpoort en Skeerpoort naby die Hartebeespoortdam) en trek dan na 'n plaas (Ventershoek) by Ingogo onderkant die Majubaberg (naby Newcastle) in KwaZulu-Natal. Oupa Prinsloo is op 31 Maart 1950 in Kenia oorlede.

1965: Trek na die kragstasie by Ingagane in KwaZulu-Natal.

1968: Die gesin Prinsloo trek Zimbabwe toe, na 'n plaas by Gatooma. Hier woon hulle vyf maande.

1969: Die gesin Prinsloo keer terug na Suid-Afrika en woon sedert 1969 in Newcastle op die Natalse steenkoolvelde.

1975: Koos Prinsloo matriculeer aan die Hoërskool Newcastle met onderskeidings in Afrikaans en Engels. Hy ontvang erekleure vir akademie, debat en koor. Hy was drie jaar lid van die Natalse jeugkoor.

1976: Doen militêre diensplig in Pretoria.

1977: Studeer aan die Universiteit van Pretoria, doen BA met hoofvakke in Afrikaans en Nederlands en Engels.

1979: Verbonde aan die studente-tydskrif *Vlieg*. In hierdie jaar word dié publikasie deur die destydse Publikasieraad verbied vanweë die publikasie van die verhaal "Skrot" en die "dele wat onbetaamlik of onwelvoeglik of aanstootlik of skadelik vir die openbare sedes is" wat

⁵²⁶Inligting aan die navorser, soos verskaf deur mnr Daan en mev Dora Prinsloo, word hiermee met dank erken.

daarin voorkom. Die hele redaksie van *Vlieg* word deur die professorale dissiplinêre komitee van die Universiteit skuldig bevind aan wangedrag en vir 'n tydperk van 'n jaar van die universiteit geskors. Die skorsing is opgeskort op voorwaarde dat die studente hulle nie weer aan wangedrag skuldig maak nie. Prinsloo kon ook in geen ander studenteredaksies dien nie.

1980: Behaal 'n Honneursgraad in Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Pretoria.

1981: Woon in Pretoria. Werk as vertaler by UNISA.

1982: Publikasie van *Jonkmanskas* by Tafelberg-Uitgewers.

1983 -1994: Woon in Johannesburg. Werk as joernalis by *Beeld*, *De Kat* en *Vrye Weekblad* en weer later as sub- en boekeredakteur by *De Kat*

1 Augustus 1983. Prinsloo se vriendin Helena Stark sterf in 'n perdry-ongeluk.

1987: Publikasie van *Die hemel help ons* by Taurus.

1988: Rapportprys-debakel.

1991: Wenner van die De Kat/Sanlam-kortverhaalwedstryd.

1992: Publikasie van *Slagplaas* by Human & Rousseau.
Johannes Kerkorrel-debakel.

1993: Publikasie van *Weifeling* by Hond.

6 Maart 1994: Prinsloo sterf op ses en dertigjarige ouderdom aan Vigs-verwante oorsake.

Opsomming

Die kortverhaalskrywer Koos Prinsloo word allerweë beskou as een van die belangrikste Afrikaanse skrywers wat in die tagtigerjare gedebuteer het. Hy was 'n dinamiese vernuwer wat binne die bestek van net vier kortverhaalbundels uitgegroeï het tot die belangrikste eksponent van die postmodernistiese kortverhaal van dié tydperk. Sy werk kan gekoppel word aan verskeie groeipunte in die letterkunde van die tagtiger- en negentigerjare, onder meer die homofiele en die grensliteratuurtemas, en die manifestasie van postmodernisme en postkolonialisme in sy tekste. Dit is egter veral Prinsloo se postmodernistiese gebruikmaking van die dokument, sy hantering van 'n outobiografiese familiegeskiedenis en die ontwrigting van die tradisionele grens tussen feit en fiksie wat nuut en opspraakwekkend was binne die Afrikaanse konteks.

Dit is riskant om die komplekse tekste van Prinsloo sonder meer te kategoriseer as "postmodernisties". Prinsloo maak naamlik van 'n groot verskeidenheid tegnieke uit verskillende literêre tradisies gebruik maak om sy tekste te struktureer. Daar is in sy kortverhale aanduidings van die outobiografie, dokumentêre realisme, New Journalism, faksie én die postmodernisme, maar ook van die tegnieke uit "ouer" literatuurbenaderings, soos die sprokie en selfs die speurverhaal. Wanneer Prinsloo se verhale dus as "postmodernisties" getipeer word, moet steeds in gedagte gehou word dat hierdie etiket gekwalifiseerd gebruik word.

Die werkswyse in hierdie studie was om Prinsloo se verhaalbundels in chronologiese volgorde te ontleed, te bepaal watter verhale outobiografiese merkers vertoon, na te gaan watter tegnieke die skrywer gebruik het om sy tekste te fiksionaliseer/defiksionaliseer, en wat die funksies en konsekwensies is van die byhaal van die "werklikheid" by die fiksionele.

Die doel van hierdie studie was eerstens om te kyk watter defiksionaliserende kunsgrepe die outeur toepas om homself as outobiografiese verteller te identifiseer, en tweedens om vas te stel hoe die teenoorgestelde proses voltrek word, naamlik van watter tegnieke die outeur gebruik maak om sy verhaal tegelykertyd te fiksionaliseer. Hierdie digotomie is kenmerkend van Prinsloo se hele oeuvre, maar nêrens word dit so dwingend-eksperimenteel toegepas as juis in

Prinsloo se hele oeuvre, maar nêrens word dit so dwingend-eksperimenteel toegepas as juis in dié verhale waarin 'n outobiografiese verteller optree. Prinsloo se kritici het hul grotendeels vasgestaar in óf die een óf die ander van hierdie prosesse en daarvolgens hul uitsprake gemaak: Sy "teenstanders" het primêr gereageer op die "brutale" proses van defiksionalisering waarin hy, sy familieleden en sy "vyande" betrek word; sy "voorstanders" het klem gelê op die prosesse van fiksionalisering wat die verhaal tot literêre konstruk verhef. Wat min kritici egter in ag geneem het, is dat die trefkrag van Prinsloo se outobiografiese verhale, en die eksperimentele wins wat daarmee verkry is, *juis* in hierdie gesamentlike en dubbele proses lê. Deur die proses van defiksionalisering het die verhale betrekking op spesifieke persone; deur fiksionalisering het dit betrekking op die algemene menslike kondisie.

Dit is veral die verhouding tussen outobiografiese feit en fiksie en die morele en etiese implikasies wat daarmee gepaard gaan, wat kritici heftig oor die meriete van Prinsloo se werk laat verskil het. Die feit dat kritici nie eenstemmigheid hieroor kon bereik nie, bewys dat daar nie 'n enkele teorie of leesmodel is waarbinne Prinsloo se verhale geresepteer kan/moet word nie.

Prinsloo het tydens sy latere skrywersloopbaan die "veilige" standpunt ingeneem deur te verklaar dat sy werk "suiwer fiksie" is. Hierdeur het hy in 'n groot mate sy trefkrag as skrywer ondermyn. Indien hy die stilte oor die patriargale sisteem en ander onaanvaarbare praktyke in die samelewing wou verbreek, soos hy telkens verklaar het, moes hy juis op die werklikheidsaspekte van sy werk klem gelê het, en die konsekwensies daarvan aanvaar het. Indien sy verhale "fiksie" is, konstrueer wat nie deel is van die "werklikheid" nie en as pure verbeeldingsvlugte gelees moet word, doen hy in der waarheid mee aan dit waarteen hy in opstand gekom het, die groot verswyging, en is daar van die meedoënlose oopvlekking van sosiale ongeregtighede min sprake. Die gewone leser, wat nie bewus is van Prinsloo se openbare uitsprake oor sy *ars poetica* en nie kennis dra van teoretiese dispute oor fiksionaliteit en referensialiteit nie, is in elk geval onder die outobiografiese ban van sy verhale.

'n Konklusie waartoe hierdie studie kom, is dat daar in Prinsloo se oeuvre sprake van wraak en verraad op vele vlakke is. Daar word nie net met abstrakte instansies soos "vaders" en "die

uitgewersbedryf" afgereken nie, maar ook met spesifieke, herkenbare persone. Met 'n literêre verhaal (en sy aansprake op fiktiewiteit) distansieer die konkrete outeur hom oënskynlik van die aandadigheid aan laster, maar bereik steeds sy doel as wraaknemer. Die onaantasbare posisie van skrywer-karakter wat die konkrete outeur homself toe-eien, is myns insiens nie genoegsaam om sy verantwoordelikheid te ontkom nie, *juis* omdat hy self ook as herkenbare persoon in hierdie verhale funksioneer. Prinsloo se wraakverhale het 'n ontstellende werklikheidsdimensie wat nie net deur die geskryfdes van die onderlinge verhale as sodanig ervaar is nie, maar ook deur die gewone leser.

Koos Prinsloo was van meet af aan 'n kontroversiële skrywer. Maar hy het terselfdertyd 'n nuwe aanskyn aan die Afrikaanse letterkunde gegee, wat meegebring het dat die Afrikaanse leser deur hom met nuwe oë na die letterkunde, en die wêreld, leer kyk het.

Resumé

The short-story writer Koos Prinsloo is widely acknowledged as one of the most important Afrikaans writers to have emerged in the 1980's. He was a dynamic innovator, and in a body of work spanning just four collections of short stories, grew to become the most distinctive and important contemporary exponent of the postmodern short story. His work stands at the nexus of a variety of intersecting discursive strands current to the literature of the eighties and nineties, notably those of haemophilic writing and of the "border story", as well as the emerging textual manifestations of postmodern and postcolonial textual discourses. Prinsloo's dramatic and controversial impact on the field of Afrikaans literature is largely attributable to his postmodern appropriation of the document as literary form, his fictive encoding of an autobiographical family history and the consequent disruption and dis-location of the traditional border between fact and fiction.

It would be both misleading and inadequate simply to categorise Prinsloo's complex texts under the facile descriptive rubric of "postmodernism"; Prinsloo's works draw upon and appropriate a broad range of literary styles and strategies from a variety of genres and traditions of writing. His short fiction is enabled by and bears the influence of the generic conventions and discursive inflections of autobiography, documentary realism, New Journalism and faction, as well as the tricks and traces of a literary postmodernism, but he also draws upon the styles and techniques of such "older" literary genres as the fairy tale and even the detective story. The term "postmodern" as a description of Prinsloo's writing, then, is always itself under question apostrophised, liable to qualification.

This study was approached through a sequential, chronological analysis of Prinsloo's works, in order first to determine which stories exhibit autobiographical markers, then to establish precisely which techniques the writer has employed to de/fictionalise his texts, and finally to attempt an appreciation of the functions and consequences of this deliberate mutual interpenetration of "reality" and the fictive medium

The aims of this study were, firstly, to determine which strategies of defictionalisation the author employs to identify himself as autobiographical narrator, and secondly to establish the mechanics

fiction. This dichotomy is characteristic of Prinsloo's oeuvre, but finds its most compellingly experimental embodiment in those stories incorporating the voice of the explicitly autobiographical narrator. Prinsloo's critics have largely entangled themselves with one or the other of these intratextual discursive movements, and have formulated their pronouncements and assessments accordingly: His detractors react primarily to the "brutal" defictionalising process in which he involves his family, his "enemies" and himself; his "supporters" lay emphasis on the processes of fictional encoding which elevate the story to the status of the literary construct. Both camps tend to miss the point that the power and effect of Prinsloo's autobiographical stories, and their remarkable formal and experimental accomplishments, owe in the largest part to this simultaneous, doubled process.

It is principally the relation between autobiographical fact and fiction, and the attendant moral and ethic implications, which has split Prinsloo's critics. The absence of any kind of critical consensus on the matter is both suggestive and symptomatic of the fact that Prinsloo's work is not accessible to, or reducible by, a single theory of reading or a single hermeneutic model.

Towards the end of his career, Prinsloo adopted the "safe" standpoint of declaring his work "pure fiction". In doing so, he effectively defused and undermined a great deal of his impact and power as a writer. If, as he frequently declared, he intended to break the silence surrounding the patriarchal system and its related social structures and practices, it is precisely the elements of actuality and realism in his work that needed to be emphasized, and the consequences of that stand accepted. If his work is to be read as fictional constructs that take no part of and do not engage with and in the "reality" of everyday experience, to be read purely as flights of fantasy and the creative imagination, then they are complicit in that very conspiracy of silence, that very culture of concealment, against which he spoke so strongly and railed so fiercely. Under such conditions, there can clearly be no question of the ruthless examination and exposure of social injustices. The common reader, unaware of Prinsloo's public pronouncements regarding his *ars poetica*, and unconcerned by the theory-driven disputes concerning fictionality and referentiality, will in any case be under the autobiographical spell of the stories themselves.

This study concludes that urges of revenge and betrayal are immanent across a range of levels in Prinsloo's oeuvre. He deals not only with abstract figures and institutions such as "fathers" or "the publishing industry", but also with specific, recognisable persons. The literary form, with its claims to fictionality, is an effective medium by which the actual author distantiates himself from implication in law suits and libel actions, while still satisfying his hunger for vengeance. In my view the inviolable and unassailable position of the author-character - the narrating persona, the implied author - which the actual author assumes and with which he shields himself, is not sufficient to deflect or dilute his personal responsibility, especially as he himself appears as a recognizable person in these stories. Prinsloo's acts of literary revenge have a disquieting and inescapable dimension of realism and of reality, and this unsettling effect is experienced by both those "written into" the stories, and by the common reader.

Koos Prinsloo has always been a controversial writer, but his impact on Afrikaans literature has been so dramatic and far-reaching that it is not too much to say that Afrikaans readers have learnt, through the eyes of Prinsloo, entirely new ways of seeing their literature and their world.

BIBLIOGRAFIE

1. Primêre tekste

- Aucamp, Hennie. 1996. *Gekaapte tyd. 'n Kladboek, September 1994 - Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg.
1994. *Gewis is alles net 'n grap*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Danie. 1995. *By die Soft Rock Klub*. Kaapstad: Tafelberg.
- Breytenbach, Breyten. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren Uitgewers.
(Lasarus, B.B.) 1976. *'n Seisoen in die paradys*. Johannesburg: Perskor.
1977. *Blomskryf*. Emmarentia: Taurus
- De Lange, Johann. 1996. *Vreemder as fiksie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Waal, Shaun. 1996. *These things happen*. Jeppestown: Ad Donker.
- Krog, Antjie. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1981. *Nuwe Kleuterverseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Prinsloo, Koos. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
1984. Die trapgeskenk. *Rapport*. 14 Okt.
1987. *Die hemel help ons*. Emmarentia: Taurus.
1991. *Die hemel help ons*. Amsterdam: Amber. Vert. Riet de Jong-Goossens.
1992. *Slagplaas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1993. *Weifeling*. Groenkloof: Hond.
1994. *Slachtplaats*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar. Vert. Riet de Jong-Goossens.
- Koos Prinsloo e.a. 1992. *Die wond en ander verhale*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Schoeman, Karel. 1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad: Human & Rousseau.

2. Sekondêre tekste

- Aaron, Daniel. 1993. The truths of historical fiction. *Dialogue*: 66-71, Feb.
- Alter, Robert. 1975. *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press.
- Aucamp, Hennie. 1978. *Kort voor lank*. Kaapstad: Tafelberg.
1981. Dubbelportret. *Standpunte* 152, 34(2): 11-16, Maart.
- Bal, Mieke (red.). 1979. *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
1980. *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Baldick, Chris. 1990. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Barth, John. 1969. *Lost in the funhouse*. New York and London: Secker and Warburg.
1980. The literature of replenishment: postmodernist fiction. *The Atlantic monthly*, 245(1):65-71.
- Barthes, Roland. 1972. *Writing degree zero*. Boston: Beacon Press.
- Berman, Art. 1988. *From the New Criticism to Deconstruction: The reception of Structuralism and Post-Structuralism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Bertens, Hans en D'haen, Theo. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Beukes, W.D. (red.). 1992. *Boekewêreld. Die Nasionale Pers in die uitgewersbedryf tot 1990*. Kaapstad, Nasionale Boekhandel.
- Bezuidenhout, H.S. 1991. *Jonkmanskas as postmodernistiese teks*. Ongepubl. M.A.-skripsie. Dept Afrikaans. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, A.W. 1987. 'n Onderskeiding tussen leë en betekenisdraende tekens in die literêre kommunikasieproses. geïllustreer aan die hand van *Jonkmanskas* van Koos Prinsloo. Ongepubl. M.A.-verhandeling. Bloemfontein: U.O.V.S.

- Botha, Riana. 1989. Die funksionaliteit van die newetekst. *Stilet*, 1(2):35-44, Julie.
 1989². Die mutasie van feit tot fiksie: Die faksionele kode in "Die Jonkmanskas" van Koos Prinsloo. *Literator*, 10(2):1-15, Aug.
 1989³. Die struktuur van die tekskode: die strukturele organisasie van "Die jonkmanskas" van Koos Prinsloo. *Literator*, 10(3): 1-13, Nov.
 1989⁴. Kroonprins van Tagtig en veilig genoeg vir pryse. *Insig*, Sept.
 1990. Die jonkman in die jonkmanskas: Aantekeninge oor die homofiele kode in "Die jonkmanskas" van Koos Prinsloo. *Stilet*, 2(1): 119-129, Jan.
- Brink, André. P 1983. *Mapmakers: Writing in a state of siege*. London: Faber and Faber.
 1987. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria, Kaapstad: Academica.
 1988. Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4): 378-393, Des.
- Bruss, Elizabeth W. 1976. *Autobiographical Acts. The changing situation of a literary genre*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
 1982. *Beautiful Theories*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- Buursink, M. et al (reds.). 1978. *De wetenskap van het lezen*. Assen: Van Gorcum.
- Ceuleers, Antoon. 1996. Die woedende woord. *Deus Ex Machina. Tijdschrift voor literatuur en kunst*. 79: 9-14.
- Claassen, G.N. en Van Rensburg, M.C.J. 1983. *Taalverskeidenheid: 'n Blik op die spektrum van taalvariasie in Afrikaans*. Pretoria: Academica.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Coetzee, A.J. 1977. In: Breyten Breytenbach. *Blomskryf*. Emmarentia: Taurus
- Cohen, L.J. 1975. Spoken and unspoken meanings. In: Sebeok, Thomas A. *The tell-tale sign. A survey of semiotics*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Corti, Maria. 1978. *An introduction to literary semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Culler, Jonathan. 1983. *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.

- De Jong-Goossens, Riet.
1994. Klaaglied voor Koos. In: *Slachtplaats*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- DeSalvo, Louise.
1994. *Conceived with malice; literature as revenge*. New York: Plume.
- D'haen, Theo.
1987. Postmodern fiction: form and function. *Neophilologus* 71:144-153.
- De Villiers, G.W.
1993. *Slagplaas* - Koos Prinsloo. Ongepubliseerde miniskripsie vir die kursus B.A. Hons. U.O.V.S. Bloemfontein.
- De Vriend, G.
1985. Verwachtingen van lezers en ondersoekers. *Spektator* 15(6:): 436-471.
- De Vries, Abraham H.
1986. *Tendense in die Afrikaanse kortverhaal 1867-1984*. Ongepubl. D.Litt-proefskrif, Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Du Plessis, Phil.
1987. White blood, black fire - on the prose of violence in South Africa. *Contrast*, 16(3):35-41.
1993. Perspektief van 'n geskryfde. *New Contrast* 83, 21(3): 76-81, Sept.
1995. Ongeval van insulariteit in ons literêre kritiek. In: *New Contrast* 92, 23(4):68-78, Dec.
- Easlea, Brian.
1981. *Science and sexual oppression*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Eco, Umberto.
1979. *The role of the reader*. London: Hutchinson.
1994. *Six walks in the fictional woods*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Elliot, Robert, C.
1982. *The literary persona*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Everman, Welch.
1988. *Who says this? The authority of the author, the discourse, and the reader*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Ewen, David.
1977 *All the years of American Popular Music*. Eaglewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Fook, Ferdinand and Walter Battiss.
1973. *Fook Book Number 1*. Privaat-uitgawe.

- Finney, Brian. 1985. *The inner I. British literary autobiography of the twentieth century*. London: Faber and Faber.
- Fokkema, D en Bertens, H. 1986. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Furst, Lilian R. 1995. *All is true: The claims and strategies of realist fiction*. Durham and London: Duke University Press.
- Gevisser, M and Cameron Edwin (reds.). 1994. *Defiant desire. Gay and lesbian lives in South Africa*. Johannesburg: Ravan press.
- Gilfillan, R. en De Vries, A (reds.) 1989. *Op die wyse van die taal*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Gräbe, Ina. 1985. Die teks as artistieke diktator. Die regulering van betekenis in "Die jonkmanskas" van Koos Prinsloo. Ongepubl. lesing, U.O.V.S.
1988. Introduction: Postmodernism and reading literature. *Journal of Literary Studies* 4(4)359-377, Dec.
- Graff, Gerald. 1979. *Literature against itself: literary ideas in modern society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grobbelaar, Mardalene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grové, A.P. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Blokboek, 34, Academica: Pretoria, Kaapstad.
- Hambidge, Joan. 1995. *Postmodernisme*. J.P. van der Walt: Pretoria.
- Harley, L.J. 1985. Outobiografie, outobiografiese roman en roman-as-outobiografie: 'n genres-tipologiese ondersoek". Ongep. D.Litt Et Phil - proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika
- Harvey, David. 1989. *The condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hassan, Ihab. 1987. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hattingh, Marion en Willemse, Hein (reds.) . 1995. *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Belville: ALV-publikasie.
- Hawthorn, Jeremy. 1987. *Unlocking the text*. London: Edward Arnold.

- Human J.J. 1979. D.J. Opperman en die uitgewersbedryf. *Standpunte*, 143, 16-17.
1992. *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional paradox*. New York: Methuen.
1987. Beginnings to theorize postmodernism. *Textual Practice*, 1(1).
1994. Postmodernism. In: Makaryk, Irena (ed). *Encyclopedia of contemporary literary theory*: Toronto, London: University of Toronto Press.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The implied reader*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- John, Phillip. 1990. Die natuur, reïfikasie en die Afrikaanse prosa; 'n voorlopige verkenning. Ongepubliseerde referaat.
- Juhl, P.D. 1980. Interpretation. *An essay in the philosophy of literary criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Deel 1. Pretoria, Kaapstad: Academica.
1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Deel 11. Pretoria, Kaapstad: Academica.
1986. *D.J. Opperman. 'n Biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652 - 1987*. Kaapstad: Human en Rousseau.
1996. *Ontsyferde stene. Herinnerings, huldigings, herlesings en herbevestigings*. Stellenbosch: Inset-uitgewers.
- Kristeva, Julia (red.). 1971. *Essays in semiotics*. The Hague: Mouton.
- Krouse, Matthew (red.). 1993. *Invisible ghetto*. Johannesburg: COSAW.
- Lanser, Susan Sniader. 1981. *The narrative act: point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vert. Katherine Leary.
- Levine, George (ed). 1993. *Realism and representation*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Liebenberg, Wilhelm. 1988. Postmodernism: progressive or conservative? *Journal of Literary Studies*, 4(3). Sept.
1988¹. Die storie van die grensverhaal. *Optima*. Vol. 36:4. 182-187.

- Lodge, David. 1977. Postmodernist fiction. In: Lodge, D. *The modes of modern writing*. London: Edward Arnold.
- Lombard, Jean. 1988. Die komplisering van die verhaaleinde as Postmodernistiese verskynsel. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 4(4): 459-471, Des.
- Lotman, Juriĳ. 1977. *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Lyotard, J.F. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Tr. Bennington, G. and Massumi, B. Manchester: Manchester University Press.
- Macherey, Pierre. 1978. *A theory of literary production*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Makaryk, Irena R (ed). 1994. *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*. Toronto, London: University of Toronto Press.
- Massyn, Peter John. 1995. Critique, hesitation, death: Reflections on Koos Prinsloo's *Weifeling*. *Literator* 16 (1): 1-12, April.
- McCaffery (ed). 1986. *Postmodern fiction. A Bio bibliographical guide*. New York, London: Greenwood Press.
- McCord, Phyllis.F. 1986. The ideology of form: the nonfiction novel. *Genre* XIX:59-79, Spring.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodern fiction*. London: Methuen.
1992. *Constructing postmodernism*. London, New York: Routledge.
- Messerli, Douglas J. 1979. *Modern postmodern fiction: Toward a formal and historical understanding of postmodern literature*. Ph.D., University of Maryland.
- Müller, Martie. 1991. Grondliggende algoritme vir postmodernisme. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 7(1), Maart:38- 51.
1992. Postmodernisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 397- 400.
- Musare Ulla. 1983. *Narcissus en zijn spiegelbeeld: Het moderne ik-verhaal*. Assen: Van Gorcum.
- Olivier, G. 1986. Bertolucci's 1900: a postmodern metanarrative. *Journal of Literary Studies*. 2(1), March:45-57.

- Olivier, Gerrit. 1996. Die stryd teen die vaders: variante en homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur. *Stilet*, 8(1), Maart:28-39.
- Oversteegen, J.J. 1982. *Beperkingen*. Utrecht: H&S Uitgevers.
- Pearce, Richard. 1978. The sixties: fictions in fact. *Novel* XI (2):163-172.
- Peck, John and Coyle, M. 1986. *Literary terms and criticism*. London: Macmillan.
- Pretorius, Chris. 1990. Brecht het die teater verander. Beckett nie. *Insig*, Feb.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Prinsloo, Koos. 1983. Skerpskutter van die woord. *Tydskrif vir Letterkunde* 21(1):35-40, Feb.
- Reiss, Katharina. 1981. Type, kind and individuality of text. *Poetics Today*, 2,4: 121-131.
- Rood, Dan. 1995. De windstilte van post-apartheid: een overzicht van de Afrikaanse literatuur ná 1980. *Ons Erfdeel* (1), 45-54.
- Roodt, P.H. 1989. Die Rapportprys: Vraaggesprek met Hennie Aucamp, André P. Brink, Charles Malan en J.P. Smuts. *Stilet* 1(1), 109-119, Jan.
- Roos, Henriëtte. 1985. "Die grens is inderdaad bereik". *De Kat*, 1(5) Nov.
- Ryan Rory and Van Zyl, Susan (reds.). 1982. *An introduction to contemporary literary theory*. Johannesburg: Ad Donker.
- Samuels, Andrew. 1989. *The plural psyche; personality, morality and the father*. Worcester: Billing & Sons.
- Scheepers, Riana. 1991. Die kortverhaal in die tagtigerjare: stormagtige produktiwiteit. *SA Literary Review* 1(2): 18-20, April.
 1991². Outobiografie of nie: aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste. *Literator*, 12(3):25-38, Nov.
 1993. Liefde in 'n duisend vorme. Die homofiele tema in die Afrikaanse letterkunde. *Die Kaapse bibliotekaris*, 37(4): 18-20, April.
 1995. Die skrywer het nie die laaste sê nie: Koos Prinsloo se onvoltooide nalatenskap. In: Hattingh, Marion en Willemse, Hein (reds). *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Belville: ALV-

publikasie, 147-155.

- Scholes, Robert. 1981. *Elements of fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Scholtz, M.G. 1992. Roman. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 437-446.
- Sebeok, Thomas A. (red.). 1975. *The tell-tale sign. A Survey of semiotics*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Segers, Rien T. (red.). 1981. *Lezen en laten lezen*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff's.
- Skawran, Karin and Macnamara, Michael. 1985. *Walter Battiss*. Graighall. Ad Donker.
- Siebenschuh, W. R. 1983. *Fictional techniques and factual works*. Athens: The University of Georgia Press.
- Sontag, Susan. 1989. *Aids en zijn beeldspraken*. (Nederlandse vertaling: Uitgeverij Anthos). Baarn: Uitgeverij Anthos.
- Söttemann, A.L. 1966. *De structuur van Max Havelaar 1 en 11*. Utrecht: Erven J. Bijleveld.
- Spengemann, W. C. 1980. *The forms of autobiography: Episodes in the history of a literary genre*. New Haven and London. Yale University Press.
- Sproule, J. M. 1981. *Communication today*. London: Scott, Foresman and Co.
- Smuts, J.P. 1991. Die prosa van tagtig: oorsig en tendens. *Stilet* 3(1): 21-34, Maart.
1996. Die Afrikaanse prosa 1990-1995: 'n leesverslag. *Stilet* 8(2): 21-34, Sept.
- Snyman, Henning. 1987. *Teodoliet*. Kaapstad: Dias Uitgewers.
- Steyn, J.C. 1992. "Tafelberg word die grootste Afrikaanse uitgewery" en "Resensies en rusies na Sestig". In: Beukes, W.D. (red.) *Boekewêreld. Die Nasionale Pers in die uitgewersbedryf tot 1990*. Kaapstad, Nasionale Boekhandel
- Strachan, Alexander. 1992. By die lees van "And our fathers that begat us". *Tydskrif vir Letterkunde*, 30(1): 25-30, Feb.
- Swanepoel, E. 1994. "And our fathers that begat us": Magsverhoudings in die prosa

van Koos Prinsloo. *Kruispunt* 35(157):217-226, Jun.

- Van Coller, H.P. en Van Rensburg, M.C.J.
 1982. Van mond tot oor. In: Van Jaarsveld, G.J. (red.). *Wat sê jy? Studies oor taalhandelinge in Afrikaans*. Isando: McGraw-Hill Boekmaatskappy.
 1984. Suggesties, implikasies en afleidings. In: Van Coller, H.P. en Van Jaarsveld, G.J. (reds.). *Woorde as dade. Taalhandelinge en letterkunde*. Durban: Butterworth.
- Van Coller, H.P.
 1990. *Tussenkoms*. HAUM: Pretoria.
 1992. New Journalism. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 342-345.
 1995. Die ideologiese plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. In: Hattingh, Marion en Willemse, Hein (reds.). *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Belville: ALV-publikasie, 189-202.
- Van Gorp, H. et al.
 1986. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters-Noordhoff.
- Van Heerden, Etienne.
 1990. Algebra en vuur. *Tydskrif vir Letterkunde*. 28 (1):104- 107, Feb.
 1995. 'Nu tasten wij na verf en woord': Die aangetekende verlede in Abraham H. de Vries se "Siënese dagboek" en Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". In: Hattingh, Marion en Willemse, Hein (red.). *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Belville: ALV-publikasie, 293 -308.
- Vanheste, Bert.
 1981. *Literatuursociologie: Theorie en metode*. Assen: Van Gorcum.
- Van Luxemburg, Jan, Bal, Mieke en Willem Weststeijn.
 1982. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Verhoef, P.A. (vert.)
 1974. *Ou Testamentiese Apropkiewe*. Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers.
- Viljoen, Louise.
 1989. Werklikheid en fiksie in Koos Prinsloo se verhaal "In die kake van die dood". In: Gilfillan, R. en De Vries, A (reds.). *Op die wyse van die taal*. Kaapstad: Vlaeberg, 231-246.
 1995. Die postkoloniale en die Afrikaans letterkunde. Ongepubliseerde lesing.
- Waugh, Patricia.
 1984. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious writing*. London and New York: Methuen.
 1992. *Practising postmodernism reading modernism*. London. New York: Edward Arnold.

- Weststeijn, Willem G. 1987. Postmodernisme en later. *De Gids*, 150 (1):84-87.
- Wiehahn, Rialette. 1989. Rapport-prys: *1986. 1988 †. *Stilet*, 1(1) 97-108, Jan.
- Wilde, Alan. 1987. *Middle grounds: studies in contemporary American fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wolfs, Rob. 1986. De modernistiese kode als interpretasietekst. *Forum der Letteren*, 27(1):14-29.
- Young, Robert (red.). 1981. *Untying the text*. London: Routledge and Kegan Paul.

3. Resensies

- Anoniem. 1983. Ons word aan die neus gelei. *Die Suidwester*, 8 April.
- Anoniem. Datum onbekend. Koos Prinsloo: *Slagplaas. Intermale Amsterdam*.
- Andersen, Adrianna. 1983. Herinneringe aan 'n verre verlede. *Beeld*, 31 Jan.
- Atlas, James. Datum onbekend. Who owns a life? asks a poet, when his is turned into fiction. Publikasie onbekend. (Resensie oor *While England sleeps*)
- Botha, M.C. 1983. *Jonkmanskas*: Stories oor stories - 'n brawe begin. *Die Vaderland*, 28 Jan.
- Botha, Riana. 1988. Skrywer toon meesterskap. *Die Volksblad*, 30 Jan.
- Botma, Gawie. 1992. Grense nou tussen man en vrou. *Die Burger*, 25 Aug.
- Brink, André P. 1983. Dis knap, skerp hardekwas-Prinsloo. *Rapport*, 9 Jan.
1987. Prinsloo se *Hemel help ons* (sic) briljant: 'n triomf in 'postmoderne' kortverhale. *Rapport*, 6 Des.
- Cloete, T.T. - 1983. Nuwe konstruksie en kyk in *Jonkmanskas*. *Die Volksblad*, 25 Jun.
- Crous, Marius. 1993. Die afgeslagte leser. *Die Republikein*, 2 Jul.
- De Lange, Johann. 1988. 'n Mylpaal vir die kortverhaal. *De Kat*, 1 Feb.
1992. Die wond en ander verhale. *Weekly Mail*, Jun. 26.
1992¹. 'n Nuwe standaard vir die kortverhaal. *Weekly Mail*, (Exclusive Communiqué), Nov 27.
- De Roubaix, Elizabeth. 1988. Koos Prinsloo. *Die Karet*, 6 (17), Nov.

- De Waal, Shaun. 1992. Not just another story. *Weekly Mail*. Dec 22.
1993. The abattoir's stench pervades these stories. *Weekly Mail*. Jan.
- Du Plessis, Phil. 1994. *Weifeling*. Skrywers en boeke. Afrikaans Stereo. 2 Jun.
- Eagleton, Terry. 1996. Getting mad and getting even; revenge as reciprocity and overriding. *Times Literary Supplement*. Aug.2.
- Ester, H. 1983. Vervreemding en vertwijfeling in verhalen van Koos Prinsloo. *Zuid-Afrika* 60 (7/8), Aug.
1983¹. Het leven als reeks incidenten. *Trouw*, 20 Julie.
1988. Verhalen van Koos Prinsloo met een bittere nasmaak. *Zuid-Afrika*, 65 (11/12), Des.
1993. Koos Prinsloo als symptoom? *Zuid-Afrika*, 70(5/6), Mei.
1996. Danie Botha verkent de eenzaamheid. *Zuid-Afrika*, 73 (4), April.
- Goedegebuure, Jaap. 1994. Een Narcissus met klauwen. *HP/De Tijd*, 24 Jun.
- Gouws, Tom. 1992. Soos ons ons skildenaars (sic) vergewe. *De Kat*, 8(5), Nov.
1992¹. 'n Skrikwekkende leeservaring. *Die Burger*. 22 Des.
- Hambidge, Joan. 1988. 'n Bundel wat die leser nie gou sal vergeet. *Beeld*, 9 Feb.
1988². Vakmanskap en integriteit. *Die Vaderland*. 1 Feb.
1993. Prinsloo verskuif die grense nog verder. *Insig*, Nov.
- Joubert, Elsa. 1985. Die nuwe Afrikaanse oorlogsliteratuur. *Die Suid-Afrikaan*, Mei.
- Kannemeyer, J.C. 1992. Keur van beste kortverhale paradeer hier. *Rapport*, 19 Jul.
- Liebenberg, Wilhelm. 1993. *Slagplaas* dalk menige literatore se nekslag. *Insig*, Feb.
- Malan, Charles. 1993. Pornografies of briljant? *De Kat*, Feb.
- Massyn, Peter John. 1994. Confrontations. *Southern African Review of Books*. Jan/Feb.
- Olivier, Gerrit. 1989. Die verval van die storie. *Vrye Weekblad*, 13 Okt.
1992. Intieme slagting. *Vrye Weekblad*. Des/Jan.
1993. 'n Waagmoedige weifeling. *Vrye Weekblad*. 28 Okt.
- Pienaar, Hans. 1988. The Afrikaans dragon gnaws at its own tail. *Weekly Mail*. 29 Jan.
1992. Ons skrywers het talent ... en ai, private aches. *Insig*. Okt.
- Rabie, Jan. 1983. Short stories in beautifully clear Afrikaans. *The Cape Times*. April 6.

- Henriëtte Roos 1988. Prinsloo stel standaard vir tagtiger-groep. *Die Suid-Afrikaan*, (14): 2 Mei.
- r.s. 1984. Koos Prinsloo - *Jonkmanskas*, *Dolos*, Nov.
- Scheepers, Riana. 1993. Uit die onderste laai. *Die Burger*, 30 Nov.
- Smuts, J.P. 1983. Opbloei met gehalte. *Die Burger*, 3 Maart.
1983¹. Jonkmanskas méér as 'n belowende debuut. *Die Oosterlig*. 28 April.
1993. Die hemel help ons. *New Contrast*, (81), Maart.
1996. Vreemder as fiksie. Skrywers en boeke. *Radiosondergrense*. 22 Des.
- Snyman, Henning. 1992. Koos Prinsloo steek alle grense oor ... *Rapport*, 13 Des.
- Steenkamp, Willem. 1988. Sometimes naughty but as real as today's headlines. *The Cape Times*, Jul,16.
- Van der Lugt, Pieter. 1987. Vernuwende en dinamiese bundel verhale. *Die Burger*, 17 Des.
- Van Zyl, Johan. 1993. Slagplaas van ydelhede. *Die Matie*, 19 Feb.
- Van Zyl, Ia. 1983. *Jonkmanskas*. *Tydskrif vir Letterkunde*.21(2):113-114. Mei.
1992. *Die wond e.a. verhale*. *Tydskrif vir Letterkunde*.31(3):80-92, Aug.
- Venter, Louis. 1993. Prinsloo se *Weifeling* gaan storm veroorsaak. *Beeld*, 8 Nov.
- Viljoen, Hein. 1988. Pretoria spel mens met 'n p. *Insig*, Feb.
- Viljoen, Louise. 1994. Die leser bly nie onbetrokke. *De Kat*, Jan.
- Wybenga, Gretel. 1992. 'n Moet vir kortverhaal-liefhebber. *Beeld*, 22 Des.

4. Onderhoude met Koos Prinsloo

- Bruwer, Johan. 1988. Solank dit jou laat dink. *De Kat*, 3(8), Maart.
- Geerts, Paul. 1991. Ik probeer iets omver te werpen. Dat vind ik opwindend. *De GAY Krant*, 187: 21 Sept.
- Goosen, Margaretha. 1983. Prinsloo praat oor sy skrywery. *Naspersnuus*, 3(9),4.
- Hattingh, Ryk. 1993. Kleedrepetisie vir die dood. *Vrye Weekblad*, 5 Maart.

- Hough, Barrie. 1992. Hieroor het Kerkorrel my bygekom - Koos Prinsloo. *Rapport*, 13 Des.
- Jansen, John Albert. 1992. Koos Prinsloo, 'een schokkende schrijver' in Zuid-Afrika. *Vrij Nederland*, 15 Aug.
- Joubert, Emile. 1993. Koos Prinsloo skryf oor eensaamheid, maar nie om te sus. *Die Burger*, 29 Jan.
- Krige, Japie. 1983. Koos uit sy kas. *Die Perdeby*, 11 Maart.
- Malan, Charles. 1984. *Kunskaleidoskoop*, TV1, 19 Sep.
- Pieterse, Willemien. 1988. Ons het g'n illusie oor pryse. *Insig*, Jun.
- Vinassa, Andrea. 1988. The moment when the arsonist is appointed fire chief. *The Star*, 27 April.

5. Rubrieke oor, of met verwysing na Koos Prinsloo

- De Jongh, Gerrit. 1982. Die tydskrifte het reklame nodig. "Rondom die letterkunde", *Die Burger*, 18 Nov.
- De Roubaix, Elizabeth. 1993. Waar hou dit op? "Skrywers en boeke", *Die Kaapse Bibliotekaris*, Julie.
- Hambidge, Joan. 1991. Daardie pueriele Prinsloo. "Uit my gifpen", *Die Burger*, 19 Feb.
 1992. Waarom was Truman Capote op niemand se gastelys, Koos? "Op my literêre sofa", *Beeld*, 17 Des.
 1993. Veralgemenings op lady Anne Krog se literêre stoep. "Op my literêre sofa", *Beeld*, 16 Sept.
 1993. Prinsloo ruk die lem uit. "Op my literêre sofa", *Beeld*, 28 Okt.
- Hugo, Daniel. 1995. *Boekforum*, TV1, 4 Julie. (Onderhoud met Breyten Breytenbach).
- Jakob Regop. 1993. Bly uit skrywer se bed as jy uit sy boek wil bly. "Die tuin van literêre luste", *Boekewêreld*, Aug.
- Libertyn. 1993. Diepsinnige snert. *Vrye Weekblad*, 22 Jan.
- Muller, Braam. 1992. Selfs Madonna sal oor SA boek bloos. "Kuns Vermaak TV", *Die Volksblad*, 11 Des.

- Olivier, Gerrit. 1988. Die hemel help ons. "Pront-uit", *Vrye Weekblad*, 18 Nov.
- Reinhart de Vos. 1994. In die hande van 'n mentor. *Insig*, April.
- Slabber, Coenie. 1992. Dertig jaar ná Silbersteins kom hier weer 'n ding! "Kyk wat gebeur", *Rapport*, 13 Des.
- Swaer Jan. 1988. Die eergevoel van 'n volk. "Eina!" *Die Volksblad*, 30 April.
- Van Zyl, Ia. 1993. Kritici se reputasies bly hier dalk net-net in die Slag(-plaas). "Flapteks", *Die Burger*, 23 Maart.
1996. Word knolle vir sitroene aan Afrikaanse leser verkoop? "Forum", *Die Burger*, 16 Des.
- Viljoen, Louise e.a. 1993. Fiksie is onveilig. "Op die literêre stoep", *Die Suid-Afrikaan*, Aug.
- Visser, Carel. 1983. Afrikaanse skrywers gee my engtevrees. "Oor dit en dat", *Die Vaderland*, 20 Jan.

6. Koerant- en tydskrifberigte

1979. Swaard hang oor *Vlieg* se redaksie. *Beeld*, 22 Jun.
1988. Drama agter die skerms. *De Kat*, Maart.
1988. Pieter-Dirk wil kaartjies aan Koos Prinsloo gee. *Die Volksblad*, 23 April.
1988. *Hemel* word herdruk. *Die Volksblad*, 13 Mei.
1988. Rapportgeld in Prinsloo se sak. *Die Burger*, 10 Sept.
1988. *Jonkmanskas* nie ongewens. *Beeld*, 9 Nov.
1989. Die storm woed nog! *Die Volksblad*, 4 Feb.
1992. Gays se seks gaan skok in nuwe boek. *Die Burger*, 11 Des.
1992. Kerkorrel wou Koos Prinsloo glo opkerf oor *Slagplaas*. *Die Volksblad*, 11 Des.
1992. Prinsloo wil Kerkorrel dagvaar. *Die Volksblad*, 12 Des.
1992. Dié 'slagting' was 'n hoë noot vir Kerkorrel. *Die Volksblad*, 15 Des.

1992. 'Gay' profanity evokes apathy among English. *The Star*, Dec 23.
1992. *Slagplaas* verkoop soos soetkoek. *Beeld*, 24 Des.
1993. Sensuur bekyk Prinsloo se *Slagplaas*. *Die Volksblad*, 29 April.
1993. Prinsloo se boek die topverkoper. *Beeld*, 18 Nov.
1993. Koos wen Hond se prys. *Die Burger*, 22 Nov.
1994. Skrywer Koos Prinsloo sterf weens vigs. *Die Volksblad*, 7 Maart.
1994. Prinsloo sterf weens vigs. *Die Burger*, 7 Maart.
1994. Aanval op Prinsloo: Kerkorrel praat. *Die Volksblad*, 8 Maart.
1994. Kerkorrel erken voor Prinsloo se dood aanval op hom was 'n fout. *Die Burger*, 8 Maart.
- Anderson, Esma. 1993. Die nuwe sensuur - stilte. *Vrye Weekblad*, 11 Nov.
- Barron, Chris. 1994. Talented writer's life reveals a battle won and lost again. *Sunday Times*, March 13.
- Coetzee, Amanda. 1994. Skrywer Koos Prinsloo gister dood aan vigs. *Beeld*, 7 Maart.
- De Bruin, Phillip. 1993. Prinsloo ontken gerugte oor siekte. vigs. *Beeld*, 22 Jul.
- Dennehy, Peter. 1992. SA writer in 'gay' punchup. *The Cape Times*, Dec 12.
- Erasmus, Elfra. 1993. Nuwe boeke van Phillips en Prinsloo. *Beeld*, 14 Okt.
1993. Prinsloo wenner van nuwe prys. *Beeld*, 20 Nov.
- Greyling, Ferdi. 1988. Dis 'literêre sluipmoord', sê skrywers. *Beeld*, 22 April.
- Hoffman, Kit. 1988. Prinsloo verkla oor *Jonkmanskas*. Rapport, 18 Sept.
- Horn, Stephanie. 1992. Koerantman met geweld gedreig oor Prinsloo se boek. *Die Volksblad*, 14 Des.
- Kruger, Braam. 1990. Doodsberig: Neil Goedhals. *VryDag!*, (*Vrye Weekblad*), 24 Aug.
- Leavitt, David. 1994. Did I plagiarize his life? *The New York Times*:36-37, April 3.

- Louw, Liesl. 1992. Strewe na perfekte teks word só afgebreek. *Beeld*, 9 Jan.
- Lowe, Mike and Michell, John. 1988. Life imitates art as a young author becomes a victim. April 24.
- Pieterse, Petra. 1988. Einde van die Rapport-prys. *De Kat*, Junie.
- Pieterse, Petra, Johan Bruwer en Irna van Zyl. 1988. Uit die perd se bek. *De Kat*, Junie
- Thamm, Marianne. 1992. Who killed Johannes Kerkorrel? *The Weekly Mail*, May 29 - June 4.
- Van Jaarsveld, I. 1994. Kerkorrel het Prinsloo R5 500 gegee nadat hy aangerand is. *Beeld*, 8 Maart.
- Van Kemenade, W. 1989. Oude mannetjesklik skoot zich weer naar de macht in China. *NRC Handelsblad*, 27 Juni.
- Van Wyk, Pierre. 1995. Gyselaars ly nog ná Silverton-beleg. *Rapport*, 2 Jul.
- Van Zyl, Joan. 1988. Nekslag vir die Rapportprys ... *Beeld*, 21 April.
- Woods, Mandy Jean. 1988. Sexual slur on PW caused book's rejection. *Business Day*, April 22.

7. Briewe van lesers aan die media insake Koos Prinsloo

- Bouwer, Stephan. 1993. Hond se gedagte. *Vrye Weekblad*, 25 Nov.
- De Lange, Johann. 1983. Twee oop briewe. *Die Vaderland*, 28 April.
- Du Toit, Deon. 1993. Voor die klippe skree. *Vrye Weekblad*, 11 Nov.
- Edeling, A. 1990. Onleesbare boeke. *Die Volksblad*, 9 Okt.
- Harmse, Ellen. 1989. Nie 'n geluid nie. *De Kat*, Jan.
- Hambidge, Joan. 1996. Sy't nie knolle vir sitroene gekry nie. *Die Burger*, 18 Des.
- Harrington, Odile. 1993. Moenie die kans laat verbygaan. *Beeld*, 20 April.
- Het van Verlangekraal. 1993. Label van luiheid. *Vrye Weekblad*, 11 Nov.

- Jacques van die Oosrand.
1994. *Vrye Weekblad*, 13 Jan.
- Kotzé, J en M. 1993. Sulke vieslike taal hoort nie in resensie. *Die Burger*, 3 Des.
- Lagplaas van Brixton. 1993. Kan nie glo nie. *Vrye Weekblad*, 11 Nov.
- Malan, Charles. 1993. Besluit oor Prinsloo-resensie ontstel. *Rapport*, 5 Des.
- Naudé, Charl-Pierre. 1993. Dwarsklap na Marlene onregverdig. *Insig*, Maart.
- Onthutste Homo. 1993. Nou toe nou. *Vrye Weekblad*, 25 Nov.
- Pienaar, Hans. 1994. Nog Koos. *Vrye Weekblad*, 13 Jan.
- Radloff, Beth. 1989. Die hemel help ons. *De Kat*, 31 Jan.
- Retief, J. 1990. Reaksie van skok oor boek. *Die Volkblad*, 9 Mei.
- Rossouw, Johan. 1993. Hambidge se leesdade grens aan goëlery. *Beeld*, 18 Nov.
1993. Gaan lees dit weer. *Vrye Weekblad*, 25 Nov.
- Tot-die-dood-toe-bevrees.
1988. Skaam om Afrikaner te wees. *Die Volkblad*, 13 Mei.
- Uys, Rhoëa. 1996. Ia van Zyl word gelukgewens. *Die Burger*, 18 Des.
- Van der Walt, Gert. 1993. Inderdaad. *Vrye Weekblad*, 25 Nov.
- Van Rensburg, F.I.J. 1988. Moraliteit nie die probleem. *Beeld*, 26 Okt.
- Waarskynlike Leser, Kimberley.
1988. Vulgêr en onsmaklik. *Rapport*, 18(39). 13 Des.

8. Huldeblyke

- Ester, Hans. 1994. Koos Prinsloo (1957-1994). *Zuid-Afrika*, 71(8), Aug.
- Hattingh, Ryk. 1994. *Tydskrif vir Letterkunde*. 32(2):3-4. Mei.
- Nijssen, Peter. 1994. Koos Prinsloo. *Vrij Nederland*, 26 Maart.
- Olivier, Gerrit. 1994. Soektog na 'n eie bevrydende stem. *Beeld*, 9 Maart.
1994². *Tydskrif vir Letterkunde*. 32(2):1-2. Mei.
- Pretorius, Chris. 1990. Ciao Neil. *VryDag!* (*Vrye Weekblad*), 24 Aug. (Huldeblyk: Neil

Goedhals.)

- Roos, Henriëtte. 1994. Hy het die geluidlose wanhoop verwoord. *Insig*, April.
- Scheepers, Riana. 1994. Kompromislose vernuwer. *Die Burger*. 9 Maart.
- Schoombee, Schalk. 1994. Die woedende woord. *De Kat*, Mei.
- Van Vuuren, Helize. 1994. Een van Afrikaans se bestes verlore. *Tempo*. 11 Maart.
- Van Zyl, Johan. 1994. Prinsloo se pen word stil. *Die Matie*, 10 Maart.